# De schilderschool

## Levensschetsen en kunstwerken van eenige meesters uit de Hollandsche en andere scholen

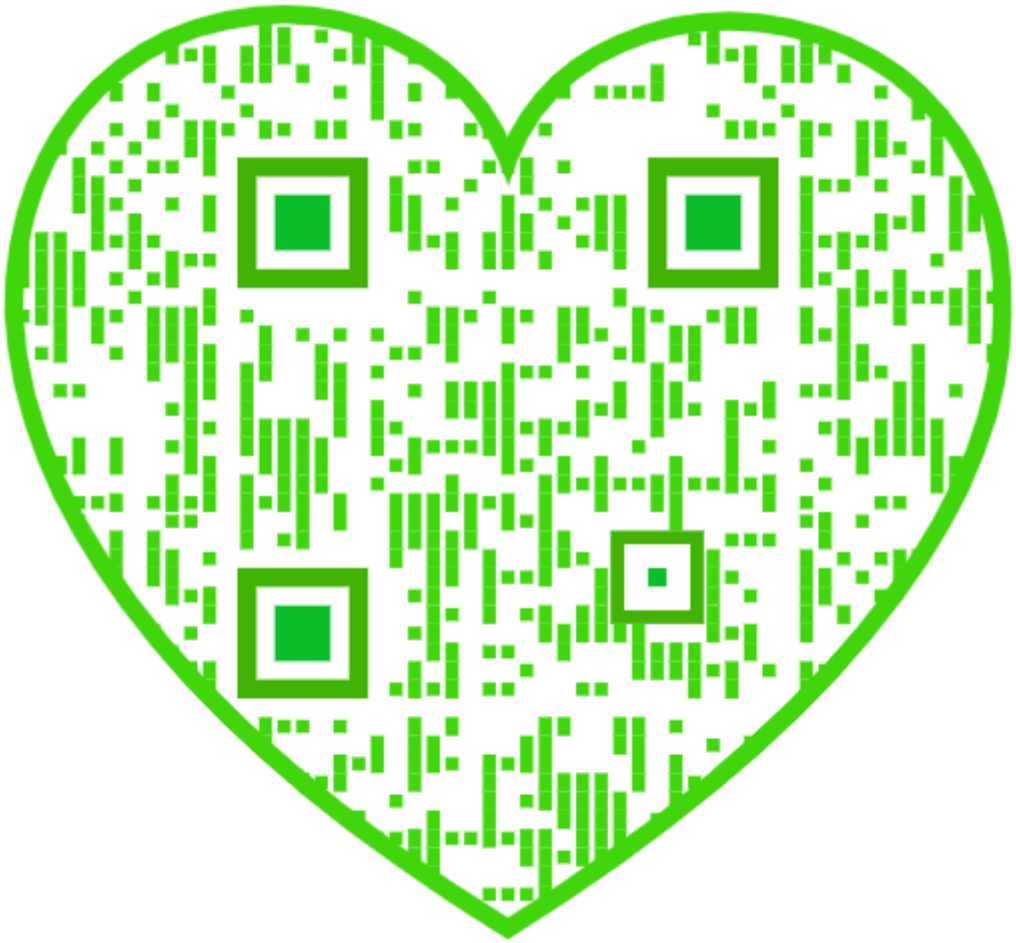
**Carel Vosmaer**

**bron**
Carel Vosmaer, *De schilderschool*. A.C. Kruseman, Haarlem 1868

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/vosm001schi01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



*Hollandsche school*
*Het Volksleven*

## Adriaan van Ostade
## 1610-1685

Haarlem heeft met het heerlijke Florence deze overeenkomst dat het een stad van Flora en een stad der kunst is.

Waarom vonden de kleurrijke bloemen van den geest er een even vruchtbaren bodem als die der aarde?

Het valt minder licht de oorzaken aan te wijzen die aan sommige plaatsen het voorrecht gunnen krachtige geslachten van kunstenaars in het leven te roepen, dan die er handel of nijverheid deden gedijen. Toeval zal intusschen ook in dien bloei der kunst wel niet heerschen. Mogen wij - de geschiedenis geeft daar aanleiding

toe - onder die oorzaken een kloek en wakker ras van bevolking tellen, groote welvaart, koophandel en nijverheid, eene ligging te midden van een overschoone natuur wier bosch en duinen de heerlijkste landschappen bieden aan kunstenaarsoogen, gevoelig voor kleur en effect van licht en bruin; eene plaats in het hart van het rijkste, machtigste, levendigst bewogen gewest, van ouds een middenpunt van kerkelijke en wereldlijke beschaving? Is het omdat de kunst er reeds vroeg werd gevoedsterd door der stede regeering?

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

Van den aanvang der 15e eeuw af wemelen de thesauriersrekeningen van uitgaven aan goudsmeden, glasschrijvers, beeldsnijders, stoffeerders, schilders; - voor zilveren schotelen de genadige vrouwe van Beieren aangeboden, voor wapens en zegelstempels der regeering, voor kandelaars, tabernakelen en altaartafels der kerken, voor de keurige patronen op de kolommen van den Bavo, voor ‘diverse historien die justicie roerende, tot chierage van de Burgemeesters cameren.’ Hier stond de wieg van Dirk Bouts, in de 14e eeuw; hier gaf hij den eersten stoot aan het schilderen van 't landschap, dat voortaan de roem der haarlemsche school zou blijven; hier, in zijn met gebeeldhouwde koppen versierd huis in de Kruisstraat, schilderde hij de legende van Sint Baaf, Haarlems patroon. In deze stad, de stad ook van Laurens Coster, werkten - ik noem slechts enkele uitstekenden - Albert van Ouwater, van wien Maarten van Heemskerk, onverzadigd van 't beschouwen van zijn werk, zeide: ‘Wat voor hemelsch voedsel mogen die menschen toch gegeten hebben?’ - en Geertgen, de schilder van de heeren der Sint Jans orde.

Hier, louter beroemde namen ook in de 16e eeuw, bloeide Joan van Scorel, de ‘lantaarndrager en straatlegger onzer kunst’, zooals de ouden hem noemden met eene uitdrukking die man en tijd en stad schildert; een der eersten die bij ons den weg naar Rome wees en als man van de wereld, als musicus, als dichter, met den handboog even bedreven als in de talen, ons in zijn eigen veelzijdige ontwikkeling een beeld gaf van de italiaansche beschaving. Voorts, Maarten van Heemskerk, Cornelis van Haarlem, beiden met italiaansche kunst doorvoed en van wie de tweede vooral hier het voorbeeld wees van de groot historieele kunst; van Mander eindelijk, de haarlemsche Vasari (stijl van de 17e eeuw) van hen en van honderd anderen.

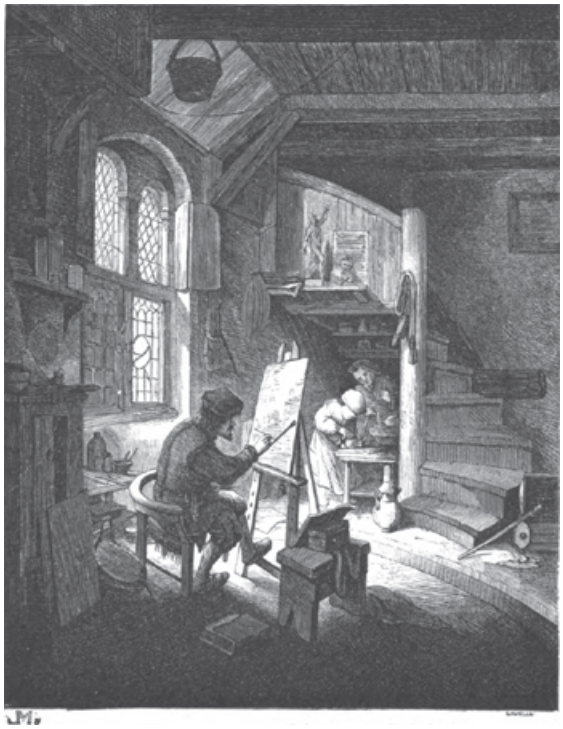
Toen Adriaan van Ostade in 1610 hier geboren werd en er als kind en jongeling opgroeide, was het frissche, fraaie Haarlem een moderne stad. Uit de middeneeuwsche voorwereld stond er nog een kolossale mastodon, de oude St. Bavo, en vond men enkele sporen van de krachtige vegetatie der gothiek. Nog hier en daar was een boog in tiers point en een ogivale geleding; in den gordel van muren en bolwerken blonk nog een enkel gesteente uit het laatst der middeneeuwen; nog klingelden, toen als nu, de Damiatjens van middeneeuwschen krijgsroem.

Maar de huizen van Cleef en Brederode en Velzen boden slechts schilderachtige bouwvallen voor de latere haarlemsche landschapschilders. De bloedige belegering van 1573 had scheiding gemaakt tusschen gisteren en heden. Met de nieuwe wereld der renaissance had een nieuwe geest zich hier getoond en een anderen stempel op de stad gedrukt. Alom blonk haar kunst, in openbare en bijzondere gebouwen, door hare levendige kleuren van rooden baksteen en gehouwen versieringen; overal rezen de trapgevels omhoog boven de vernuftig omlijste deuren en de met vlakke paanderbogen of segmenten gedekte vensterreeksen. Die nieuwe bouwstijl had minaretachtige torens en kerken volgens de ‘Orden’ gesticht, en het pronkstuk der hollandsche renaissance: de hal.

Buiten de jongste poorten met dorisch entablement lagen de heerlijke Hout, de heldergroene weiden, de duinmanteling en de schitterende blinkerts in de verte. En als men die beklommen had, zag men, over de toppen der bosschen en de bleekerijen en de velden met lijnwaden heen, de stad waaruit de vierkante massa der hoofdkerk zich hoog verhief, en in de verte het verlichte vlak der Haarlemmermeer. Als de heldere zon daarover schijnt en onder de blauwe lucht de blanke wolken met haar schitterend wit en haar zilvergrijze ronding elkander na-

zweven, dan wordt dat landschap gehuld in afwisselingen van licht en schaduw, die telkens nieuwe plannen en aaneenschakelingen van groepen en terreinen doen zien tot in het verste verschiet; dan tintelt en zwemt dat alles in een weelde van kleur en toon...!

En het zou ons verwonderen, dat hier bij uitnemendheid schilders geboren werden?



DE SCHILDERSWERKPLAATS. (Rijksmuseum te Amsterdam.)[1]

Adriaan werd in December van 1610 te Haarlem geboren[2]. Zijn vader, die den naam van Ostade toen nog niet droeg, was, hoewel van Eindhoven afkomstig,

1 Geteekend A.v.O. Uit de coll. van der Pot 1808 *f* 600. - Ook door O. geëtst.

2 Dank zij de nasporingen van den onvermoeiden kunstvriend, doctor A. van der Willigen, zoowel die welke hij reeds heeft openbaar gemaakt in zijn Geschiedk. aanteek. over Haarlemsche schilders (Haarlem, Erven Bohn 1866), als die welke hij onlangs weder ontdekt en mij welwillend medegedeeld heeft, is dit thans zeker. Oplettend gemaakt door den naam Janse bij den naam van Ostade voorkomende, op eene door de van der Vinne's gemaakte lijst van schilders, waar Ostade genoemd wordt Adriaan Janse van Ostade, ging de heer v.d. W. nogmaals het doopregister onderzoeken en vond: dat op 10 Dec. 1610 gedoopt is Adriaan, zoon van Jan Hendricx, van Eyndhoven, en Janneke Hendriksen. Getuigen Andries Hendricks en Mayke Joosten; en op 2 Junij 1621 Isaak, vader en moeder dezelfden. Getuigen Hendrik Harmens en Trijntje Jans. Hoewel Ostade's vader dezen naam van Ostade niet droeg, althans daarmede niet vermeld werd, is er geen twijfel of Jan Hendricx, van Eyndhoven afkomstig, is die vader. Men kent de tot in het eerste vierde van de 17$^{e}$ eeuw gebezigde wijze van 's vaders naam bij dien des kinds te voegen; de toenamen vormden eerst later den blijvenden geslachtsnaam. Hoe nu de lateren aan den naam van Ostade kwamen, is nog onbekend. Verscheidene kleine omstandigheden, die men bij v.d. W. kan vinden bl. 170, bevestigen dat Adriaan in 1610 en Isaak in 1621 te Haarlem werden geboren. In oude aanteekeningen omtrent het gilde, in de inscriptie op de oude portretten van Adr. en Isaak, en bij de meeste schrijvers, worden die datums genoemd, terwijl bij Adriaans huwelijk Haarlem werd aangeteekend als de plaats waar hij geboren was. Den 16$^{en}$ Januari 1605 zijn Jan Hendricx, van Eyndhoven, en Janneke Hendriks, van Wonsel (Woensel?), de ouders van Adr. en Isaak, beiden wonende op de Ossenmarkt te Haarlem, aldaar getrouwd. Den 11$^{en}$ Febr. 1663 is gedoopt Janneke, dochter van Jan Janse van Ostade en Lijsbeth Ruwenhof. Wellicht is deze Jan Janse van Ostade ook al een zoon van Jan Hendricx. Eene Mayke van Ostade, elders genoemd Mayke Jans, kan, zooals men uit dezen laatsten naam zou opmerken, ook al een

evenwel in 1605 te Haarlem als burger gehuwd en gevestigd. Het was een deftig burgergeslacht. Er wordt een

dochter van dien zelfden Jan Hendricx en alzoo een zuster van de schilders geweest zijn.

Daaruit verklaart zich dan ook dat Adriaan den 4$^{en}$ Dec. 1644 getuige was bij den doop van Machteltje, dochter van deze Mayke en haar man Barend Bosvelt, van Waerendorp, secretaris van Haarlem.

De Ostades zijn dus niet te Lubeck, gelijk men tot heden op grond van Houbrakens vooronderstelling beweerde, geboren. Hiermede vervallen alle redeneeringen over zijn al of niet bezitten van de eigenschap van Nederlander, en de beschouwingen daarop gegrond door den heer Ch. Blanc, in zijne Hist. des peintres.

Jan van Ostade genoemd die bakker was, een andere Jan, bode op Zeeland; de eenige dochter van Adriaan, Johanna Maria, was gehuwd met een chirurgijn, en Mayke (zijn zuster?) met Bosvelt, secretaris der stad Haarlem; in 1722 is Jacobus van Ostade predikant te Gouda. Het geslacht behoorde dus tot dien gegoeden, krachtigen middenstand waaruit in de 17e eeuw zulk een aantal groote schilders voortkwam.

In Adriaans jeugd leefden de oude Cornelis van Haarlem nog en Hendrik Goltzius, de Gheyn (de vader), Jacob Matham, de Grebber, Jan Pinas en Jan van de Velde, de franchoyse schoolmeester en penneconstenaar. Diens zoon Jan zette met den jongen Matham den roem van Haarlems graveerschool voort. Onder de jongere schilders behoorden Esajas van de Velde, van Wieringen, Vroom, Molijn, Jan de Bray, van der Meer, Dirk en Frans Hals, Saenredam; terwijl Salomo de Bray de Zijlpoort en de Nieuwe kerk ontwierp, en het zonderlinge proces tegen den geheimzinnigen schilder Torrentius gevoerd werd, beschuldigd van aan het hoofd te staan van de broederschap van den Rooden Cruce en van allerlei onzedelijkheid. Brouwer en Suyderhoef waren toen jongens van Adriaans leeftijd.

Boven allen blonk echter Frans Hals uit, zoon van een deftig, van ouder tot ouder haarlemsch geslacht, dat hier al in de eerste helft der 15e eeuw schepenen en burgemeesters op het kussen zag. Hals was toen in de kracht van zijn leven en reeds in zijn vollen glans. Hij had meesterlijke portretten geschilderd, in 1626 en 1627 die van de haarlemsche geleerden Scriverius en Acronius. In 1616 had hij een voortreffelijken schuttersmaaltijd voltooid, en in 1627 nog twee dergelijke groote doeken, die in frischheid van leven, in kracht van koloriet, in meesterlijkheid van toets in Holland nog geen wedergade hadden[1]. Omstreeks 1629 eindelijk schilderde hij voor de Beresteyns, de stichters van een echt hollandsch hofje in de Heerestraat, die prachtige portretten[2], waaronder er één is dat voor Velasquez, Rubens noch Rembrandt wijkt, het meisje met den rooden rok, de zwarte huif over het blozende kopje tusschen de blonde lokken, en met den fijn gepluimden waaier in de hand.

1 Thans in het haarlemsche museum.
2 Thans nog in het hofje van Beresteyn te Haarlem.

In dien tijd verkeerde Adriaan van Ostade als leerling in het atelier van Hals.

BOERENBINNENHUIS. (Collectie Holford, London.)

Behalve portretten en schutterstukken, zag hij dezen ook enkele tafereelen uit het volksleven schilderen: zingende knapen, vastenavondzotten, vrolijke gezelschappen en dat eigenaardige verschijnsel uit het openbare volksleven, den man met de rommelpot, omringd door een groep kijkers en lachers. Aan die zijde van het werk van Hals sluit zich dat van Ostade

aan, die zoowel daarin als in de vrolijke gezelschappen die Dirk Hals schilderde, misschien de eerste aanleiding vond tot het scheppen van het genre dat hij met zooveel roem behandeld heeft.

Nadat hij zich als meester gevestigd had, werd hij in 1636 schutter in de oude schuts. In 1638 trouwde hij met Machtelgen Pietersen[1], die hij in 1642 verloor. Later is hij andermaal gehuwd.

Hij die zooveel boeren drinkgelagen en vechtpartijen schilderde, was zelf een gezeten en gegoed burger. Uit de sommen bij begrafenissen betaald, uit den hoofdelijken omslag waarin hij *f* 15 opbracht, blijkt dat hij tot de gegoeden behoorde; hij woonde in 1657 in de Koningstraat, in 1670 in de Ridderstraat. Zijn eenige dochter Johanna Maria, was gehuwd met den chirurgijn Dirk van der Stoel. In 1647 en in 1661 was hij in het bestuur en in 1662 deken van het Lucasgild. Hij was een groot liefhebber en verzamelaar. Toen hij ín 1685 was overleden, werd kort daarop zijne collectie te koop geboden in de Haarlemsche courant. Behalve 200 schilderijen van zijne hand en de platen zijner etsen, bevatte zij een groot aantal schilderijen, prenten en teekeningen van andere ‘brave meesters’.

Misschien was het deze liefde tot verzamelen, misschien een vrijzinnige geest die hem in 1642 zich deed kanten tegen de handelingen van het gilde. Gelijk in andere steden ijverde ook de haarlemsche confrèrie in protectionistischen ijver tegen den invoer en den verkoop van kunstwerken buiten haar om. Door deken en vinders werd een rekest ontworpen om de venduen en het venten van schilderijen te weren. In de daarover gehouden vergadering verklaarden Salomo van Ruysdael en Adriaan van Ostade zich daartegen. Vroom zei: ‘dat al die razerij van 't gild hem niet aen en stont’ en verliet het gild; en het is hoogst waarschijnlijk dat die razerij ook de reden was, om welke Hals in datzelfde jaar weigerde zijn contributie te betalen.

Adriaan's broeder, Isack, elf jaren jonger dan hij, wijdde zich onder zijne leiding ook aan de kunst. De jonge talentvolle man, pas twintig jaren oud, had zich, in 1641, wat onvoorzichtig verbonden jegens een dier kunstkoopers, die onze ouden ‘keelbeulen’ noemden. Dezen moest hij zes schilderijen leveren en nog bovendien zeven ‘rondjes’, waarvan er vijf de vijf zinnen zouden voorstellen[2], en dat alles voor de som van 27 guldens! De zaak kwam in 1643 voor deken en vinderen van het gild, en Adriaan stond zijn broeder ter zijde. Eene schikking werd daar getroffen.

Isack zou, volgens Houbraken, in de kracht van zijn leven, volgens sommigen in 1657, overleden zijn. Intusschen is het zeker dat hij in 1660 nog leefde, daar ik dit jaartal heb waargenomen op zijne schilderij in het museum te Brussel.

Adriaan heeft zijn oorspronkelijk zoo rijke gaven, even als Rembrandt, niet anders ontwikkeld dan door groote werkzaamheid, door studie van het leven en studie van de schoone werken van anderen. Geen spoor is er dat hij zijn land verlaten heeft om te reizen[3]. De meeste schilders onder zijn stad- en tijdgenooten bezochten Italië of Frankrijk; Berchem bij voorbeeld, Job Berckheyden, Aldert van Everdingen, de Ruysdaels, Thomas Wijck. Adriaan putte zijne motiven alleen uit hetgeen hem Haarlem en het landleven in het ronde aanboden.

Hij eindigde zijn lang en werkzaam leven, na in 1666 zijn tweede vrouw verloren te hebben, in de laatste dagen van April 1685. Eenvoudig als dat leven en zijn werk,

1 Den 26$^{en}$ Julij; het huwelijk werd voor schepenen voltrokken en was dus een gemengd huwelijk. V. d. Willigen, bl. 171. Den 24$^{en}$ Nov. 1666 overleed zijne tweede vrouw. Ibid.

2 Zouden de *vijf zinnen* in de Hermitage, aan Adriaan toegeschreven, ook wellicht deze van Isack zijn?

3 Het verhaal van Houbraken, dat hij in 1662, uit vrees voor den oorlog, zich naar Duitschland wou begeven, wordt weêrsproken door hetgeen de heer van der Willigen mededeelt.

was de uitvaart van den grooten kunstenaar. Geenerlei openbare eer kroonde hem voor of na zijn sterven. Den

2den Mei werd hij in de St. Bavo, den Westminster der haarlemsche kunstenaars, begraven, begeleid alleen door eenige ‘vrienden, met den langen mantel’.

DE DANSERS IN DE SCHUUR.

Adriaan van Ostade is onder de uitgelezen schilders der hollandsche school een van de oorspronkelijkste en sterkste. Hij is even oorspronkelijk en even sterk in vele opzichten als Rembrandt; doch zoo veelzijdig als deze is hij niet. Mist hij de macht van diens fantasie, die al de diepten en verscheidenheden van het leven hulde in de tooverachtigste en geheimzinnigste kleurenpoëzie, Ostade behoeft maar met zeer weinigen den allereersten rang te deelen in die eigenaardig hollandsche school, waarin de schilderkunst met haar volkomen onafhankelijkheid, haar natuurlijke menschelijkheid, haar zuiver schilderachtige eigenschappen, tot eene hoogte kwam, die nauwelijks schijnt te kunnen overtroffen worden. Wij verkeeren te midden van Ostades werk in een openbaring van kunst, die de voorname afkeuring ondervindt der Lodewijks de XIV$^{e}$, der literaire aesthetiek en der dogmatische theoristen, maar die den hartelust uitmaakt van de schilders. Het is waar dat de Italianen als maatstaf hier niet geheel toepasselijk blijken; maar heeft men zelfs dien maatstaf wel juist aangelegd? Is, wel bezien, de zoogenaamde edele en hooge stijl wel de hoofdzaak die de Italianen groot maakt? Blijkt niet in hun meesters uit den tijd van verval, aan wie noch de eigenschappen van den

stijl, noch de groote kennis ontbraken, maar die in frischheid en warmte des levens, in onmiddelijke verwantschap met de natuur, in het naïve kunstgevoel de minderen waren van hun voorgangers, dat juist deze laatste eigenschappen de groote wijding geven aan den schilder?

Dat waren ook de groote eigenschappen van Ostade. Hij had een echten schildersaard, gevoelig voor de pittoreske poëzie van het leven, en begaafd met buitengewone vaardigheid, om dat gevoel weder te geven. Van het ruime gebied dat voor hem open lag, heeft hij bij voorkeur zich met het volksleven bezig gehouden, vooral met het landleven, omdat hij dat schilderachtig vond.

Men zegge niet: het zijn *maar* boeren die hij schildert. Men stelle toch de nuchtere bewering ter zijde: dat hij afgebeeld heeft ‘ce qu'il y a de plus laid et de plus ignoble dans la forme des hommes.’ Ostade heeft die wereld gezien, even als hij die dus spreekt, maar hij heeft ze gezien met een geestig oog en gevoel voor licht en kleur. Wat voor dien opmerker ‘onedele’ stof is gebleven, is bij hem geest geworden; die gewone werkelijkheid heeft hij de wedergeboorte der kunst doen ondergaan. Laat de groote waarheid u hier niet verleiden tot de meening dat ge in zijne stukken de werkelijkheid alleen en niet de kunst voor u hebt. Er zijn duizenden die kunnen zeggen: dat zijn maar lelijke boeren, ôtez moi ces magots! Maar waarom is er onder die duizenden niet éen die een enkel figuurtje van Ostade kan toveren zoo als hij?

Geestig en schilderachtig is het wat Adriaan van die wereld gemaakt heeft. Hier hebt gij zijn rookers, zijn drinkers, zijn vechters, zijn vrienden van wijntje en Trijntje. Zij zitten in de dorpskroeg op driestallen en matten stoelen; zij steken hun pijpje aan een vuurtest aan om ‘toebak te drinken.’ Hier zijn de klanten aan wier duimen, zoo als Breero zegt, men zien kan dat zij gaarn een blaadjen (kaart)leggen. Het spel vuurt de tochten aan, en als ze te dikwijls de groote potten en fluiten hebben opgelicht, is de wijsheid in de kan. Dan gaan tafel en kaarten en schabel omver en het mes uit de scheê!

Ook wanneer hij een dorpsschool ziet, of een kermis, waar

> Kees Rootneus strijkt de veêl en vult terwijl zijn darm
> Met bier. De dansser vat de vrijster in zijn arm:
> .....
> Het krielt in 't dansvertrek van vrouwen en van mannen,
> En de ooren worden doof door 't kleppen van de kannen.
> Dáar zitten in een hoek twee liefjes zij aan zij,

terwijl er een ander zingt:

> ..... van Velzens wraak en lantheer Floris dood; -

of wanneer hij er den kwakzalver met zijn nar en zijn beet genomen publiek opmerkt, dan neemt Adriaan zijn schetsboek en heeft snel de kantigste en aardigste motiven opgeschreven met zijn zekere hand.

Maar hij geeft ook rustiger en ingetogener beelden. 't Zijn spelers op de kegel- of klosbaan; of huislieden, die voor de deur een loopmaar lezen, of zitten te kort-avonden, of in overleg zijn met een brillenkoopman; een boerenbinnenhuis met het gezin en met wieg en spinrokken en de tallooze kleine voorwerpen van het huisraad, door 't open venster beschenen in vollen dag of met de schoonste effecten in de doorschijnende schaduwen. Een andermaal de arbeider die uitrust voor den met wingerd omspeelden gevel van zijn woning en luistert naar den liereman en den vedelaar: - de moeder met het kind op den arm stoot het venstertjen open of vertoont zich boven de onderdeur, en het breede kalme licht der avondzon beschijnt dit huiselijk tafereel.

Men heeft bij Ostades kunst velerlei onjuiste beschouwingen gemaakt. Men heeft daarin niet alleen een keus gezien van wat er maar leelijkst was; men heeft hem de bedoeling toegedicht van te overdrijven in het groteske en burleske, om te doen lachen; men heeft hem een filosoof genoemd en een satiricus. Dezen hebben hem niet begrepen. Altemaal moderne denkbeelden. De geniale haarlemsche burger van de 17e eeuw schilderde zijn omgeving van stad en land, zoo als hij ze zag. Wat hij er bij deed, dat is de fijne, karakteristieke toets, de aardige schikking en voorstelling, al de schoonheden van kleur en licht, met één woord: de poezie van een kunstenaarsziel. Maar met die gaven geeft hij overigens wat hij ziet, onbevooroordeeld, natuurlijk, trouw, gemoedelijk, met een helderen glimlach.

DE VEDELAAR. (Ets B. No. 44.

Hij is zeer te onderscheiden van Teniers, - een gansch andere compeer - die bewegelijker en minder gelijk is; van Jan Steen, die meer satirisch en soms meer cynisch is, en die meer buien had in zijn humeur. Zijn wereld is een geheel andere dan die gij vindt bij Brouwer. Bij Adriaan

Brouwer en Jan Steen, bij Job Berkheijde en, met een weinigje meer verfijning, bij Maes en Jan van der Meer, daar vindt gij de Spil-penningen in Licht-harts, de Writsaerts, de Leckerbeetjens en de Kackerlacks, de Grietjens en de Trijnen, half snol en half herbergierster, die wijn tappen en Delfts ‘van 't oud geloof,’ die hun gast komen zitten aan ‘de groene zij’ en hem middelerwijl de beurs ontfutselen.

> Heer Luytenant! ick heb sulcken droocht, get ick sel soo gieten,
> Ick salder ten minsten een kinnetje of zes vaentjes in schieten
> .... al(s) haddet van een leydack gheloopen.
> Ick heb branght in mijn keel, en een gloeijende steen in mijn Borst.

Dat zijn de lieden van Bredero en Starter, die leven in de Lucelle en het Moortje, in de Klucht van de koe en den Spaanschen Brabander. Maar uit Ostade kunt ge geen illustraties knippen voor Breêro.

Ostade heeft maar zelden een portret geschilderd; onder anderen in 1665 dat van den beroemden Leeuwenhoek, dien hij in zijn studeerkamer met boeken en een hemelbol heeft voorgesteld. Het is een klein stukje, waarin het leven nauw op den voet schijnt gevolgd te zijn[1]. Hoewel hij zelden het enkele landschap heeft geschilderd, is een blik op zijn werk evenwel voldoende om te zien, dat hij de natuur op meesterlijke wijze als bijwerk van zijne composities wist af te beelden. Een paar keeren heeft hij zich gewaagd aan bijbelsche voorstellingen: tweemaal de aankondiging aan de herders. Een van die stukken, te Brunswijk, is zeer opmerkelijk. Rembrandt schijnt hem hier bezield te hebben. In een gouden glorie in de wolken, warm bruin en okerachtig van kleur, verschijnt, gelijk bij Rembrandt, een engel aan de herders; deze liggen te slapen; een van hen rijst op en knielt voor de verschijning neêr.

Doch Ostade verliet maar zelden het gebied waarop hij volkomen meester was.

De groote kunstwaarde en de aantrekkelijkheid tevens van Ostade's werk bestaan in zijn natuurlijkheid, in de geestigheid waarmeê deze meester de karakteristieke vormen weet te zien en weder te geven, in zijn breed begrip van kunst. Zijn toets is fijn en smeltend, zonder ooit in 't kleine te vervallen; zijn kleur krachtig, zijn toon rijp en vol. Groot is vooral zijn meesterschap over het licht. Somtijds bieden zijn schilderijen tegenstellingen van licht en bruin aan, die behooren tot de door Rembrandt zoo beroemd geworden richting. Dan verlicht hij zijne binnenhuizen door een breeden zonnestraal, die door de kleine ruitjens of een open gestooten venster valt en het gezin of gezelschap met zijn gloed beschijnt, terwijl de donkere partijen en de achtergrond in warme, doorschijnende schaduwen gehuld zijn. Somtijds heeft hij op verwonderlijk natuurlijke en krachtige wijze het volle daglicht uitgedrukt. Breed van dag en schaduw zijn dan de partijen. Als kolorist wist hij altijd een voortreffelijke harmonie te bewaren en de meest verscheiden kleuren met elkander in overeenstemming te houden.

Ostade is ook een groot teekenaar en een groot etser geweest.

Behalve zijne kleine schetsen en studies, met krijt of een weinig oostindische inkt, of met ‘sapjes’ aangewasschen, heeft men van hem een aantal voltooide teekeningen. De aquarel had in de 17de eeuw nog niet die uitbreiding gekregen, die zij thans heeft. De minste schilders maakten groote afgewerkte teekeningen. Ostade heeft ook daarin boven de meesten uitgemunt. De schoonste en grootste voorbeelden daarvan, die mij bekend zijn, treft men in de kunstboeken van Teylers museum aan: boeren binnenhuizen met een aantal van de aardigste figuurtjes, van

1 Coll. de Kat. - Twee geteekende portretten, dat van hem zelven en dat van Isack, bevinden zich in de verzameling van den heer v.d. Willigen.

1673 en 1674. In deze, zoowel als in die van den heer J. de Vos Jz., kan men de boven omschreven eigenschappen, zijn

breede daging en zijn sterk en helder daglicht, bewonderen. Met vlakke, frissche, onvermengde kleuren vult hij de met geestigen toets omgetrokken beeldjes aan, rood, groen, grijs, blauw, paarsch, bruin. Bij een ander zou dat hard worden, hij weet ze verwonderlijk in harmonie te houden. In de collectie De Kat waren drie minder groote, maar niet minder schoone teekeningen in dezen trant, - boerentafereeltjes, gedateerd 1673, 1674, 1676, die getuigen van zijn steeds onverzwakt talent. In het museum Fodor, behalve een paar schetsen, een drietal dergelijke teekeningen in kleuren. Twee daarvan zijn geteekend: A. v. Ostade 1673. Een drietal dergelijke, van 1675, 1673, 1672, bevond zich in de collectie van Ploos van Amstel. Al deze uitvoerige teekeningen met sapverwen schijnen dus vooral op later leeftijd door Adriaan te zijn gemaakt.

DE KLOSBAAN. (Teekening. Collectie Jb. de Vos Jz. te Amsterdam.)

Zijne etsen behooren onder de fraaiste prenten. Hij heeft er een vijftigtal[1] gegraveerd, volgens haar jaartallen in het tijdsverloop van 1647 tot 1673. 't Zijn kopjes, figuurtjes, groepen

1 In de Haarl. Courant van 27 April 1686 leest men:
'Dirk van der Stoel, presenteerd te verkopen alle de geëtste platen van zaliger zijn schoonvader A. v. Ostade, bestaende in 50 stuks, benevens alle de drukken bij hem berustende. Die gading heeft adresseere zich aan de voorn. v.d. Stoel, Chirurgijn te Haarlem.' - In 1694 zijn ze weder in de Haarl. Courant te koop aangeboden.
Het fraaist en volledigst exemplaar zijner etsen berust in het Museum Teyler, dat het in 1798 op de verk. van Danser Nyman voor *f* 510 kocht.

ontleend aan het land- en dorpsleven: de schoenlapper, de scharenslijper, de brilleman, rookende en drinkende boertjes, huisjes met schilderachtige luifels waar de klimplant om heen speelt. De grootste van zijne prenten zijn de zangers in 't open raam, bij kaarslicht, en de boerenherberg met het dansende gezelschap. Tot de schoonste en schilderachtigste behooren de boerenwoning van buiten, met het varkenshok in de verte, gedateerd 1652, het boerengezin, van 1647, het inwendige van eene schuur, 1647, de oude vioolspeler voor de deur. Met oneindig veel geest is dat alles gedaan, met een vrije en luchtige naald, die soms breeder, maar meestal vrij fijn was. Spelend is er dat onder de bezieling van het kunstgevoel opgezet. Ostade heeft hier de stoutheid van effecten, de verwonderlijke kracht van Rembrandts etstrant niet nagevolgd. Hij heeft ook minder de drooge naald gebezigd. Gewoonlijk laat hij veel wit in zijne prenten, op deze wijze ook daarin zijne breede partijen van dag en schaduw behoudende. Zijn etswerk behoort tot het bevalligste en geestigste dat de ook in deze kunst zoo rijke hollandsche school bezit.

Onder de leerlingen en volgers van Adriaan van Ostade behooren voornamelijk zijn broeder Isack, Cornelis Bega en Cornelis Dusart.

Isack was een vrank en krachtig meester. Hij bezat vele van de eigenschappen zijns broeders; maar zijn uitvoering is niet zoo doorwerkt, en, zonder oppervlakkigheid, vrijer en lichter. Aan een groot talent voor het landschap paarde hij, even als Adriaan, dat voor eene schilderachtige en geestige ordonnantie van figuren, vol beweging en uitdrukking, met aardig bijwerk. In dorpstafereelen, ijsvermaken, vooral pleisterplaatsen met reizigers en wagens had hij behagen, en in die laatste onderwerpen had hij gelegenheid te toonen hoe voortreffelijk hij paarden wist te schilderen.

Cornelis Bega, omstreeks 1620 geboren, is een van Adriaans eerste en beste leerlingen. Hij schilderde en etste met veel talent dergelijke onderwerpen als deze. Onder zijn talrijke prenten zijn er die door de schilderachtigheid en kleur van zijn fiksche naald uitmunten.

Cornelis Dusart bezocht Adriaans atelier veel later. Hij werd in 1660 geboren. Ook hij behandelde gelijksoortige onderwerpen als zijn meester, alsmede de etsnaald en het graveerijzer. Hij etste onder anderen de groote dorpskermis in 1685, de vermaarde schoenlapper, de dorpschirurgijn, in 1695; zijn fraaiste prent is bekend door de woorden Tulpaan en Hyacinten, op een aanplakbillet voorkomende. Van zijne schilderijen komen ons in de gedachte, de vischmarkt, 1683, het apen-gezelschap, het meisje dat biecht bij den monnik, de dorps-muziekant. Al deze titels duiden genoegzaam aan, in welk genre hij werkte. Hij is minder fijn, maar luimiger en darteler dan Ostade. Bij een krachtig en helder penseel, bezat hij even als deze eene groote gaaf om karakters en typen uit te drukken.

April 1867.
C. VOSMAER.

*A.O.* (Op de Schilderswerkplaats, Rijksm. te Amst.)
*A Ostade.* 1671. (Op de Rustende reizigers, mede aldaar.)
*Isack van Ostade* (Op de Boerenherberg, mede aldaar.)

*Vlaamsche school*
*Historie*

## Petrus Paulus Rubens
## 1577-1640

Tot de kromme, nauwe straten van het oude Keulen behoort de *Sternenstrasse.* Op een hoek in die straat staat een huis dat er tamelijk ruim uitziet. De monumentale deur dagteekent van 1729. Boven die deur is in het midden een medaillon aangebracht, met den kop van Rubens in hout gesneden, terwijl op een schild het wapen van Maria de Medicis prijkt. In 1822 werden twee opschriften geplaatst tusschen de ramen aan weêrszijden van de deur. Het eene vermeldt dat Petrus

Paulus Rubens in dat huis werd geboren; het andere deelt u mede dat de weduwe van Henri Quatre er in overleed. Ge kunt er u bij denken, dat die beroemde geboorte en dat doorluchtig sterven in de zelfde kamer plaats grepen.

Maar onze voortreffelijke geschiedvorscher Bakhuizen van den Brink heeft in zijne studie over het huwelijk van Willem van Oranje met Anna van Saksen aangetoond, dat de schilder Rubens naar alle waarschijnlijkheid in 1577 te Siegen in het Nassausche het levenslicht zag. Zijn vader Jan, uit een welgesteld gezin gesproten en doctor in de beide rechten, woonde in zijne geboortestad Antwer-

pen, waar hij van 1562 tot 1568 zes malen schepen was. In dat laatste jaar als Calvinist op de lijst der verdachten geplaatst, oordeelde hij het voorzichtig den storm te ontwijken en begaf hij zich met zijne vrouw Maria Pepeling en vier kinderen naar Keulen, het gewone toevluchtsoord der Nederlandsche ballingen. Daar kwam hij in kennis met Anna van Saksen, gemalin van prins Willem van Oranje en moeder van Maurits. Die vrouw, door wereldsche ijdelheid verblind, zocht voor onbevredigde eerzucht in dronkenschap en wellust verstrooiïng. Zij riep de rechtskennis van mr. Joan Rubens in bij de poging om van de algemeene verbeurdverklaring van 's prinsen goederen, die ontheven te krijgen, waarop haar huwelijksinkomen gevestigd was. Hij werd aan hare tafel genoodigd, schijnt haar op reis te hebben vergezeld en geraakte omstreeks 1570 met haar in verboden betrekking. Een jaar later bevond prinses Anna zich op het landgoed van haren gemaal te Siegen, en ook daar ontving zij bezoeken van haar minnaar, die in Maart 1571, terwijl hij van Keulen naar Siegen reisde, op last van graaf Johan van Nassau en diens broeder Willem van Oranje, werd opgelicht en te Dillenburg gevangen gezet.

Eindelijk gelukte het Maria, die zich onder deze ongelukkige omstandigheden bewonderenswaardig hield, na het aanbod tot het stellen van een borgtocht van zes duizend daalders, haar man uit zijn kerker te doen bevrijden. In 't begin van 1573 werd het haar vergund, hem weder te zien en zich met hem en haar gansche gezin te vestigen in de stad Siegen. Rubens bleef daar tot in Mei 1578, toen hij verlof kreeg, die stad, welke hij in al dien tijd niet zonder toestemming van graaf Jan van Nassau had mogen verlaten, uit te gaan en zich elders te vestigen, mits niet binnen het gebied van den prins van Oranje, wien hij nooit onder de oogen komen mocht.

Rubens begaf zich weder naar Keulen en veranderde daar sedert van partij en van godsdienst. Nog in 1581 werden mr. Jan en zijne huisvrouw in het doopregister der Hollandsche Gereformeerde gemeente te Keulen als doopgetuigen ingeschreven. Maria, die zelve Luthersch gedoopt werd, bleef Gereformeerd tot in 1583. Nadat Rubens in Maart 1587 was overleden, keerde zij naar hare vaderstad Antwerpen terug. Die uitstekende vrouw, in wier eigenhandige brieven huwelijksliefde met schranderheid, hartelijkheid met welbespraaktheid om den prijs dingen, wijdde zich thans aan de opvoeding harer jongste zonen Philips en Pieter, waaraan zij vreugde beleven zou. Philips, in 1574 ook te Siegen geboren, was een drietal jaren ouder dan zijn broeder.

Toen Maria Rubens hare geboorteplaats terugzag, was de Scheldestad sedert een paar jaren in de macht van den hertog van Parma. Door hare connectiën, want zij behoorde thans in het kamp der Spaansch- en Roomschgezinden, werd haar jongste zoon op zijn zestiende jaar page bij Marguérite de Ligne, weduwe van graaf Philips van Lalaing. Maar de knaap vond geen behagen in het luie, ongeregelde leven; zijne moeder begreep met hem dat hij er ongeschikt voor was, en spoedig verwisselde hij deze altijd toch dienstbare betrekking voor het vrijer, degelijker leven van student.

Terwijl hij zich toelegde op de rechtskennis, zocht en vond hij uitspanning in het teekenen. Zijne liefde daarvoor groeide aan: hij wilde kunstenaar worden. De landschapschilder Tobias Verhaegt en de historieschilder Adam Van Noort waren zijne eerste meesters. Van Noort was een stout teekenaar en goed kolorist; Rubens had echter minder sympathie voor hem als mensch dan voor zijn derden meester, Otto Vaenius of Octavio van Veen, een welopgevoed, geleerd man, die door den hertog van Parma vereerd was met den titel van ingenieur en schilder van het Spaansche hof en later ook in gunst stond bij den aartshertog Albertus, sedert 1596 landvoogd over de zuidelijke Nederlanden. Albertus benoemde hem tot hofschilder

en waardijn der Munt. Vaenius, een afstammeling met den balk van hertog Jan de Derde van Brabant, zoon van een burgemeester van Leiden en van een aanzienlijke Amsterdamsche juffer, werd ‘de Vlaamsche Rafaël’ geheeten, en werkelijk herinneren sommige zijner stukken, die te Antwerpen in overvloed bewaard bleven, door har-

monie van lijnen en fijnheid van kleur aan de Italiaansche kunst.

AFNEMING VAN HET KRUIS. (In de Onze Lieve Vrouwe kerk te Antwerpen.)

Hij teekende een menigte illustratiën, ook was hij schrijver en dichter. Bij het goede, dat Rubens van dezen meester leeren

kon, schijnt hij hem echter ook een overdreven smaak voor allegoriën, die trouwens in den tijd te huis behoorde, ingeprent te hebben.

Vaenius wekte zijn leerling op om Italië te bezoeken, waar hij zelf zeven jaren had doorgebracht. De aartshertog en de Infante Isabella gaven Rubens aanbevelingsbrieven voor de Italiaansche hoven. Maar de jonge schilder bezat, behalve die brieven, tal van persoonlijke eigenschappen die hem door de wereld konden en ook zouden helpen. Een tijdgenoot getuigt: ‘hij was groot, welgemaakt, met een gezond uiterlijk en een sterk gestel; zachtmoedig van karakter en fier tevens; edel in zijn manieren, smaakvol in zijne kleeding; gewoonlijk droeg hij een gouden keten om den hals.’

Rubens had, zegt Houbraken, ‘een zonderlinge zucht tot alle soorten van wetenschappen en konsten, zelfs tot de taalgeleerdheid.’ Hij sprak zeven talen en schreef bij voorkeur Italiaansch, Vlaamsch en Latijn. Veelzijdig ontwikkelde hij zijn geest, en niet enkel werd hij een groot schilder, maar ook een verlicht man voor zijn tijd, niet enkel een kunstenaar, wiens naam de wereld zou worden rondgedragen, maar ook een gezant aan het hof van Vorsten, met wie hij vertrouwelijk omging.

Op den 9$^{den}$ Mei 1600 - het jaar van den slag bij Nieuwpoort - toog de drie en twintigjarige kunstenaar naar Italië. Venetië met zijn meesters in het koloriet trok hem het eerst aan. Van de stad der Lagunen begaf hij zich naar Mantua, waar de hertog Vincenzio Gonzaga hem aller welwillendst ontving en aanbood hem aan zijn dienst te verbinden.

De hertog bezat een kunstverzameling, als een der rijksten van Italië geroemd. Waarschijnlijk had Rubens aan het bestudeeren van de oude medailles, munten, ingesneden steenen, in deze verzameling bewaard, mede die kennis van antieke kunst te danken, waardoor hij zich onderscheidde. Hij kon daar het schoone waardeeren ook van die kleine kunstgewrochten, dikwijls even grootsch uitgevoerd als de kolossaalste marmeren gedenkstukken. Naderhand verzamelde hij zelf zulke voorwerpen, en de vertrouwdheid er meê gaf hem die gemakkelijkheid in een tal van werken: illustratiën van boeken, schetsen voor spektakels en triomfbogen, bij het ontwerpen waarvan zijn vruchtbare verbeelding blijkbaar steunde op de kennis van de beste werken der oudheid.

Rubens schilderde gedurende zijn verblijf in Italië een aantal stukken, ontleend aan den bijbel en aan de mythologie, en toonde er reeds zijn fouten zoowel als zijn verdiensten in. Een sterke voorliefde straalt er in door voor de mythologie en voor groote doeken, in navolging van Michel Angelo, bovenal een overdreven weelderigheid en tooneelmatigheid van ordonnantie; maar daarentegen een onvergelijkelijke stoutheid in de nabootsing van 't materiëele leven en een meesterlijke executie, ook het zich losmaken van traditiën als het er op aankwam de stuiptrekkingen van den gewelddadigen dood forsch uit te drukken: zoo bijv. schilderde hij een kruisiging, waarop Jezus' voeten niet aan het hout vastgeklonken waren, maar zich in den doodstrijd krampachtig optrokken.

Na een kort bezoek aan Rome gebracht te hebben, werd Rubens door Vincenzio met eene zending aan het Spaansche hof belast. Hij moest tevens koning Philips III een staatsiekoets en zeven paarden aanbieden en ook diens eersten minister, den hertog van Lerma, geschenken brengen. Aan het hof te Madrid werd hij goed ontvangen en, te Mantua weêrgekomen, deed hij van daar een tweede reis naar Rome, waar de grootsche scheppingen van Michel Angelo hem boeiden. Zijn geleerde broeder Philips vergezelde hem naar de eeuwige stad en bestudeerde met hem hare monumenten. Zij gaven te zamen een werk uit over Rome's oudheden; de tekst was van Philips, terwijl de platen door Petrus Paulus waren geteekend. Over Florence en Bologna naar Milaan gereisd, vervaardigde hij daar eene kopie

naar het Avondmaal van Leonardo da Vinci en eene schilderij voor de Ambrosiaansche bibliotheek: de Maagd en het kind Jezus, in een kring van bloemen door Breughel gepenseeld. Toen begaf hij zich naar Genua, waarvan de weelde en drukte hem aan Antwerpen herinnerden en zijn winzucht prikkelden. Zijn stukken en portretten werden er dan ook met goud betaald en hij zelf feestelijk onthaald, want zijn naam was reeds beroemd geworden in Italië.

Rubens nam te Genua ook teekeningen van de prachtige kerken en paleizen dier nobele stad, en

die honderd negen en dertig afbeeldsels werden later, in 1622, te Antwerpen in 't licht gegeven, onder den titel: *Palazzi antichi e moderni di Genova raccolti e disegnati.*

Terwijl hij in 1608 te Genua in 't volle genot was van roem en eer, fortuin en vermaak, ontving hij de tijding uit Antwerpen dat zijne moeder ernstig ziek lag. Terstond spoedde hij zich weg, doch het mocht hem niet gelukken haar nog levend te vinden.

Sterk was Rubens getroffen door dit verlies, en men verzekert dat hij zich vier maanden lang afzonderde van de wereld in de abtdij van St. Michiel, waar Maria begraven werd. Hij deed er voor haar een gedenkteeken oprichten en stelde een grafschrift, waarin hij zijne moeder roemde om haar verstand en doorzicht. Toen kreeg hij heimwee naar den schoonen Italiaanschen hemel, waaronder hij acht jaren had doorgebracht. Maar te Brussel gekomen om oorlof te nemen van aartshertog Albertus en diens gemalin, werd hij zoo vriendelijk door hen ontvangen, dat hij besloot te blijven. Zij hielden hem dan ook terug aan een gouden keten: op 23 September 1609 werd hij tot officiëel schilder der aartshertogen benoemd met een rijk traktement. Het hofleven was hem echter te druk en hij keerde terug naar Antwerpen, waar hij zich nu voor goed vestigde. Hij trouwde er in October van het vredejaar 1609 met Isabella Brandt, de dochter van een magistraatspersoon. Hij kocht er ook een huis, en wel op 14 Januari 1611, in de straat, thans naar hem genoemd, uitkomende op de Meir, schuins tegenover de Beurs. Dat huis, grenzende aan den tuin van het Schuttersgilde, deed Rubens afbreken, en, in de plaats daarvan, een prachtig gebouw zetten, in den stijl der paleizen dien hij te Genua had bewonderd en bestudeerd. Een woonhuis, een atelier en een museum waren er in vereenigd. Nog wijst men Rubens' huis te Antwerpen aan; maar het is veranderd, in tweeën gesplitst en sinds lang ontdaan van zijn weelderige ornamentatie. Die opgeschiktheid karakteriseerde den stichter, die wel wat te veel botvierde aan zijn smaak voor pracht en praal. Ofschoon in klassieken stijl gebouwd, was het huis overladen met de wel wat kleingeestige versierselen der renaissance, aangebracht evenwel met de phantasie, Rubens eigen. Het voorhof was van den tuin gescheiden door een triomfboog, rechts verhief zich het huis, links had men de offices. In den grooten tuin vond men schaduwrijke lanen, bevallige parterres en, tegenover den triomfboog, een paviljoen of tuinhuis.

Rubens had zijn huis te Antwerpen, dat hem zestig duizend gulden kostte, van buiten *al fresco* beschilderd; van binnen versierde hij het met kostbare vazen, busten en bas reliefs. Hij leidde daar een gelukkig leven. Zijn eerste echtgenoote, een uitmuntende vrouw, mocht hij zestien jaren lang behouden, en zij schonk hem twee zonen, Albert en Nikolaas.

Gewoon vroeg op te staan, begon Rubens zijn dag met het bijwonen der vroegmis. Na het ontbijt ging hij naar zijn atelier, en, terwijl hij daar werkte, ontving hij bezoeken en onderhield hij zich met zijn vrienden. Kwam er niemand, dan deed hij zich voorlezen uit de beste schrijvers, en gaf daarbij de voorkeur aan de Latijnsche. Om twaalf uur verkwikte hij zich aan een eenvoudig maal, want hij was van de leer, dat wie zijn maag te veel te doen geeft, zijn phantasie doodt. Na den eten hervatte hij den arbeid en bleef meestal bezig tot vijf of zes ure. Altoos was hij overladen met bestellingen: geen vorst, geen liefhebber, getuigt Sandrart, of hij wilde ten minste iets van den grooten schilder hebben. Had Rubens eindelijk het palet nedergelegd, dan ging hij te paard of per rijtuig een paar uren naar buiten, of bracht den avond verder met zijne vrienden door.

Zijn studiekamer was een zaal met een koepeldak, zoo als de rotonde van het Pantheon in Rome, en ook haar licht ontvangende door een raam of lantaarn van

boven. Hier vond men, tusschen talrijke boeken, zijn marmeren vazen en statuën, zijn basreliefs en cameën, hier prijkten al die kunstwerken die hij uit Italië medegebracht of sedert verzameld had. Aan de wanden hingen schilderijen van de eerste meesters, oorspronkelijke stukken van zijne hand of door hem vervaardigde kopieën naar Titiaan en Paul Veronèse. Geen vreemdeling, geen letterkundige, geen liefhebber van kunst, geen vorst zelfs, zou te Antwerpen vertoefd hebben zonder een bezoek te brengen

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

aan Rubens' huis, om kennis te maken èn met den prins der kunst èn met zijn vorstelijke woning.

Hoezeer hij ook aan zijne kunstschatten gehecht was en hoezeer zijn fortuin, reeds gedeeltelijk verkregen van zijne moeder, die hare meeste, vroeger verbeurd verklaarde bezittingen had terugbekomen, ook groeide met zijn naam - toch bezweek hij voor het bod van den Engelschen hertog van Buckingham, den *mignon* van Karel I. Die edelman, die Rubens in 1625 te Parijs had ontmoet, kwam hem later in Antwerpen opzoeken. Maar nauwelijks had hij Rubens' rijk museum gezien, of de begeerte ontvlamde bij hem om die kunstschatten te bezitten. Hij deed den schilder bod op bod en hield zoo lang aan, tot Rubens er eindelijk toe besloot om Leblond, 's hertogs zaakwaarnemer, voor een waarde van ongeveer honderd duizend gulden aan schilderijen en antieke zeldzaamheden over te doen. Onder de honderd schilderijen waren er negentien van Titiaan, dertien van Veronèse, zeventien van Tintoretto, drie van Leonardo da Vinci, drie van Rafaël. Rubens wilde echter niet voor altijd afscheid nemen van de fraaie zaken, die hij zoo gaarne zag, en hij had dus bepaald, dat er eerst, op 's hertogs kosten, afgietsels van zouden worden vervaardigd. Weldra begon hij een nieuwe verzameling van antieken aan te leggen, en tot het laatst zijns levens hield hij er in Italië vertrouwde opkoopers op na, terwijl zijn landgenoot en vriend, de beeldhouwer Duquesnoy, hem in het bijzonder bij zijn aankoopen ter zijde stond. Eens toen Rubens voor schilderijen van zijn hand eenige antieken geruild had met Sir Dudley Carleton, Engelsch gezant in den Haag, schreef deze hem: ‘Ik kan uw beweren dat gij geen prins zoudt zijn, niet toegeven, want ik acht u te wezen de prins der schilders en der mannen van fatsoen, en als zoodanig kus ik u de handen.’

Behalve zijn huis te Antwerpen kocht Rubens later ook nog het kasteel Steen, in de buurschap Elewijt, aan den weg tusschen Mechelen en Vilvoorden. Dit karakteristiek gebouw, thans schier in een bouwval verkeerd, met uitgeslagen muren door de vochte damp der grachten, werd in zijn goede dagen ook door zijn eigenaar op 't paneel gebracht. Hij poëtiseerde dan zoowel de landstreek als het kasteel zelf, maar men vond er toch het karakter van het origineel in weder.[1]

Isabella overleed in den zomer van 1626, en Rubens, die weduwenaar bleef tot December 1630, vond gedurende den tusschentijd afleiding in reizen en in zijne bemoeiïngen op staatkundig gebied. Onder anderen bereidde hij den vrede voor, die in 1630 tusschen Engeland en Spanje zou gesloten worden. Hij was daarbij gelukkiger dan in zijn pogingen, in 1624 en 1632 aangewend om den vrede tusschen Spanje en onze Republiek te bevorderen. De staatkundige loopbaan van den kunstenaar eindigde met den dood van Isabella in 1633. Sedert wijdde hij zich uitsluitend aan zijn vak. Een aanbod van Karel de Eerste om te Brussel als Engelsch agent op te treden, wees hij af. Hij had dan ook de illusiën, die hij zich misschien in de politiek maakte, verloren en was daarbij op nieuw gehuwd met zijn nichtje, de toen zestienjarige Helena Fourment. Dat huwelijk werd gesloten op 6 December 1630; Rubens zelf was reeds drie en vijftig jaar, doch, jeugdig van hart, droeg hij zijn leeftijd goed. Waar hij aan de zijde zijner vrouw werd afgebeeld, was er geen al te sterk kontrast tusschen zijn fier, iets of wat krijgshaftig uiterlijk en hare wel wat omvangrijke bekoorlijkheden. Dikwijls schilderde hij haar portret, onder anderen eens, zooals zij, met hem wandelende in zijn tuin te Antwerpen, haar kind, een van de vijf die zij hem schonk, aan den leiband hield. Die schilderij, door de stad Brussel vereerd aan den hertog van Marlborough, prijkte sedert dien tijd op het kasteel Blenheim in Engeland.

1 Rubens en zijn tweede vrouw werden in November 1635 eigenaars van het kasteel van Steen.

Een woord vinde hier zijne plaats over de honderde schilderijen van Rubens, die door gansch Europa verspreid zijn: men heeft er niet minder dan 1461 van zijne hand geteld.

Het physieke leven stroomt over in Rubens' werk, vervult het even als de lucht den dampkring, even als het water de zee. En toch, wanneer men zijn doeken aanschouwt, vindt men

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

de zelfde typen terug. ‘Nooit’, riep Byron uit, ‘had ik zoo genoeg van Rubens en van zijn eeuwige vrouwen en van zijn helsche kleuren, als toen ik in Vlaanderen was.’

VENUS EN DE LIEFDEGODJES.

Rubens behandelde alle vakken: historie, allegorie, genre, landschap, portret, beesten, bloemen, vruchten. Zijn vruchtbaarheid was even onuitputtelijk als die hoornen van overvloed, die hij zoo dikwijls op zijn paneelen bracht. Meestal schetste hij met het penseel; soms gunde hij zich geen tijd om te denken en schilderde er maar op los en deed zijn onuitputtelijke penseelen over zijn doeken loopen, als de beken door de dalen. De Venetiaansche meesters overtreft hij door zijn schitterende lichten en zijn frischheid, maar hij doet voor hen onder in harmonie en geest, in bevalligheid en majesteit. Zijn koloriet wordt nu en dan hard, zijn kleuren vloeien niet samen en rammelen soms; zijn achtergronden (*fonds*) evenwel zijn mooi van tint, men zou zeggen dat hij er al de kleuren, die hij op zijn palet had, dooreengemengd op bracht. Zijn portretten komen vooruit en zijn vol leven, maar minder fijn dan die van van Dijk. Intusschen is het beroemde S t r o o h o e d j e , dat Rubens nooit wilde afstaan, schoon hij het voor eene jufvrouw Lundens geschilderd had, een waar meesterstuk van koloriet en *clair obscur.* Dit afbeeldsel van een jong meisje te halver lijve werd in 1822 door Robert Peel voor den ontzaggelijken prijs van 35000 pond sterling aangekocht.

In Rubens' landschappen bewondert men de doorschijnendheid der luchten en het drijven der wolken; hij illustreerde ze door sterk zonnelicht, onweders of regenbogen. Uit de mythologie koos hij bij voorkeur Faunen, Satyrs en Sileenen. Onder de dieren hield hij alleen van de groote, van paarden, stieren, tijgers en leeuwen, wier machtige spierbewegingen hij met liefde bestudeerde.

Materialistisch van natuur, niet geprikkeld door rampen, had hij geen zin voor het christelijk mysticisme. Dikwijls zondigde hij in zijn bijbelsche compositiën tegen het fijn gevoel: zoo liet hij onder de tafel van het Laatste Avondmaal een hond een been afkluiven.[1] Dergelijke trekken, soms wat te onpas aan het gewone leven ontleend, vindt men echter meer bij de kunstenaars uit dien tijd.

Krachtig gaf Rubens de materie weder, weelderig was hij in zijn kostumen en draperiën, schitterend in zijn kleuren, wellustig in zijn vleezige vormen. Maar zijn vrouwen zijn meestal Sireenen zonder ziel en zijn mannen athleeten; zijn Christus is een Jupiter, zijn kindeke Jezus een Amor, zijn Maria een Stedemaagd, zijn Magdalena een deern uit een Vlaamsche taveerne.

Intusschen stempelde Rubens al zijn scheppingen met zijn oorspronkelijk penseel, zoodat er ten opzichte van zijn werk zeker wel de minste vergissingen voorkomen. Men behoeft maar één zijner stukken gezien te hebben om zijn krachtige manier voor goed te kennen. Voor zijne draperiën vond hij een stof uit, het midden houdende tusschen satijn en laken, die altijd *gebouffeerd* is, als ware zij gewatteerd en als werd ze door den wind opgeblazen.

Bekend is het dat Rubens bij zijn vele bestellingen, zich, ondanks zijn gemakkelijkheid van werken en buitengewonen ijver, door zijne elèves moest doen helpen. Zelf schetste hij dan zijn stukken, liet ze door zijn leerlingen opschilderen en legde er de laatste hand aan. Die manier van werken is in sommige stukken zichtbaar en heeft niet gestrekt om ze beter te maken, maar in de meesten kan men er niets van bespeuren. Hij had dan ook een talentvolle school; even als Rafaël was hij omringd door jonge schilders, die bijna allen hun naam beroemd hebben gemaakt. Men herinnere zich slechts dat Antonie van Dijk, Jordaens, Frans Snijders, Jacob Moermans, Willem Panneels, Victoor, Gerard Seghers, Pieter Soutman, Justus van Egmont, Erasmus Quellijn, Jan van Hoek, Gaspard de Crayer, Diepenbeek, Kornelis Schut, Momper, Lucas van Uden, Wildens, hunne opleiding ontvingen in allerlei genres op zijn atelier. Dikwijls deed hij zijn landschappen schilderen door Wildens

1 Zie het stuk over Rubens van Théophile Silvestre in de H i s t o i r e d e s p e i n t r e s .

en Lucas van Uden, terwijl Snijders de bloemen, vruchten en beesten op zijne doeken bracht.

De Belgische en Engelsche musea, inzonderheid het museum te Antwerpen, tellen vele van Rubens' stukken. In de Louvre te Parijs vult zijn kunst een drietal zalen. Daar vindt men de zooge-

naamde *galerie de Médicis:* een en twintig groote stukken, die oorspronkelijk in het *palais du Luxembourg* prijkten en het leven van Maria de Medicis, weduwe van koning Hendrik de Vierde, moeten voorstellen. Ondanks het bloedrijke vleesch en de prachtige draperiën, het goud en de edelgesteenten, het fluweel en het satijn, maakt deze galerij geen goeden indruk. Rubens heeft er zich in doen kennen als een meesterlijk decoratie-schilder; 't is stout gedaan en schitterend van koloriet; maar de goden van den Olympus en de allegorische figuren maken de geschiedenis van Frankrijk onkenbaar. De kunstenaar moest lang wachten eer hij voor dit werk werd betaald, zoodat hij in December 1625 schreef aan zijn vriend, den oudheidkundige de Peiresc te Parijs, dat wanneer hij zijn reizen naar Frankrijk en zijn verblijf aldaar in rekening bracht, de galerij voor de koningin-moeder hem meer schade gedaan dan voordeel gegeven had. Zeker dacht Rubens toen weinig, dat de fiere koningin zeventien jaren later arm en verlaten sterven zou in dat zelfde huis te Keulen, waarin hij zijn kinderjaren had gesleten.

HET KASTEEL STEEN.

Schier op 't zelfde oogenblik, waarin Rubens de stukken voor het Luxembourg onder handen nam, ging hij een contract aan met de Jezuïten te Antwerpen, waarbij hij hun negen en dertig schilderstukken toezegde. De paters hadden hun kerk, gewijd aan Karel Borromeo, naar een plan van Rubens doen bouwen, en nu wilden zij dat heiligdom ook van binnen met zijn werk versierd hebben. De kunstenaar bevredigde hunne wenschen; maar van al die tafereelen zijn er slechts vier in wezen gebleven. Op den 18$^{den}$ Juli 1718 stak de bliksem de kerk in brand, het dak stortte in, en van binnen werden alleen het groote koor en twee kapellen gespaard. Geluk

kig bleef de voorgevel grootendeels staan en kan men er Rubens' bouwstijl nog uit leeren kennen.

Een dergelijk groot werk, als voor de galerij in het Luxembourg, werd later door Karel de Eerste van Engeland aan Rubens opgedragen. Negen groote stukken en beschilderde plafonds moesten Whitehall opluisteren. Het onderwerp zou zijn de verheerlijking van 's konings vader, Jacob de Eerste. Ook hier kwamen goden en godinnen zich weêr in de werkelijkheid dringen; ook hier weder moesten vrede en oorlog, tirannie en overvloed, liefde en nijd, deugd en voorzichtigheid persoonlijk worden voorgesteld. Deze plafonds behooren tot de werken op de grootste schaal, door Rubens geleverd; hij ontving er drie duizend pond, een gouden keten en een medaille voor.

Nog eenmaal vond Rubens gelegenheid om zijn smaak voor mythologische en allegorische voorstellingen en prachtige decoratiën bot te vieren. Na den dood van zijne beschermster, de Infante, werd Ferdinand, broeder van koning Philips IV, met het gouvernement der zuidelijke Nederlanden belast, en toen deze in den aanvang van 1635 zijn intocht binnen Antwerpen houden zou, werd aan Rubens opgedragen om de elf triomfbogen te ontwerpen, waaronder de stoet doortrekken moest.

Maar hooger waarde dan aan dat *romantisme* der zeventiende eeuw, in Rubens' allegorische stukken, behoort te worden toegekend aan de meesterwerken onder de veertien honderd schilderijen van den modernen Michel Angelo. En onder die meesterstukken bekleedt zeker eene eerste plaats: de Afneming van het Kruis in de hoofdkerk te Antwerpen.

Deze schilderij, op 7 September 1611 besteld door het Schutters-gilde, waarvan toen hoofdman was des schilders vriend Nikolaas Rockox, burgemeester der Scheldestad, moest het gildealtaar in de hoofdkerk versieren, en Rubens ontving voor zijn werk 2400 gulden, terwijl aan zijne vrouw, Isabella, een paar handschoenen, die 8½ gulden kostten, werden vereerd.

Het altaarstuk was, zooals gewoonlijk, met twee openslaande vleugels. Op die vleugels schilderde Rubens: links de maagd Maria die, Jezus onder 't harte dragend, een bezoek komt afleggen bij Elisabeth, en rechts Simeon, die in den tempel het kind Jezus op zijne armen neemt. Op de keerzijde der vleugels ziet men den heiligen Christoffel.

Het middenstuk van den *trypticon* bestaat uit negen figuren. De compositie is eenvoudig, de executie bewonderenswaardig, de kleur prachtig. Het lijk van den gekruiste onderscheidt zich door waarheid. Rubens, die meestal het leven in zijn weelderigste, krachtigste vormen weêrgaf, drukte hier de dood volmaakt uit: het hoofd hangt op zijde, de ledematen zijn verstijfd, het lichaam is zwaar. De groote verticale lijnen van het doodkleed, waarvan het wit kras naast de lijkkleur uitkomt, werken er toe mede om het denkbeeld van zwaar-zijn, van vallen, sterker aan te geven. Andere détails brengen dat zelfde effect te weeg. Twee mannen, op ladders staande, buigen zich over de armen van het kruis heen. De een, een grijsaard met bijna wit haar, houdt met de rechterhand den linkerarm van Jezus vast, maar het lijk is zoo zwaar, dat hij, om niet mede te vallen, met de linkerhand op het kruis steunen blijft; hij is dus gedwongen het lijkkleed, wilde hij het niet laten glippen, tusschen de tanden te klemmen: een geniale greep, omdat de handeling zoo waar is. De tweede helper heeft het lijk losgelaten en houdt nog slechts een slip van het doodkleed in de linkerhand; voorovergebogen over het kruis, strekt hij het rechterbeen om zijn evenwicht te bewaren.

Jozef van Arimathea, op een der ladders geklommen, Maria Magdalena en Johannes ontvangen het lijk. Maria doet een van Jezus' voeten rusten op haar schouder, waarover het weelderig lichtblond haar nedergolft. Johannes buigt zich

achterover om te beter het lichaam zijns meesters, waarvan de volle zwaarte op hem nederkomt, te kunnen torschen, want Jozef van Arimathea ondersteunt het lijk slechts met eene hand onder den rechterarm. De moeder van Jezus, tegenover Johannes geplaatst, herinnert door haar kostuum en voorkomen aan de schreisters, die de Romeinen bij begrafenisplechtigheden huurden; zij strekt de handen uit naar het lichaam haars zoons als om het te helpen steunen; terwijl Salome, achter Magdalena neêrgeknield, met betraande oogen en een wel wat tooneelmatige houding opwaarts blikt naar den gekruiste. Deze aanmerking treft

volstrekt niet den breedgeschouderden Nicodemus, die tegenover Jozef van Arimathea den vierden ladder afdaalt.

Ziedaar de groepeering, waarin alles zich richt naar één doel: het afnemen. De belichting is niet minder stout. De avond valt, de lucht is somber en donker, een enkele lichtstraal schiet neder op de schouders en den rug van den werkman aan de linkerhand, op het bovengedeelte van het lijk en op het doodkleed. Rembrandt zou zich bij dat éene licht hebben bepaald, maar Rubens heeft, naar Venetiaansche manier, nog andere, minder sterke lichten doen vallen op den kop en de schouders van Magdalena, de aangezichten van Maria, Salome en Jozef.

SUZANNA IN HET BAD.

Koos Rubens dikwijls vormen, die niet iedereen aanstaan, overstemde de kracht bij hem dikwijls de bevalligheid, offerde hij zijn omtrekken meer dan eens op aan de kleur, hield hij meer van effect dan van angstvallige juistheid van lijnen - hij wist in zijn beelden leven en waarheid te brengen, en uit dat oogpunt is hij nieuw, want vóor de zeventiende eeuw vindt men, althans in

de Nederlanden, geen stukken, welke - wat materiëele waarheid betreft - met die van Rubens kunnen worden vergeleken. Frans Hals, van der Helst, Rembrandt kwamen gelijk met hem of na hem. In de 15de eeuw was de Vlaamsche school kerkelijk en vroom gebleven, apostelen, heiligen, martelaars, maagden, waren zoo mager en onstoffelijk mogelijk op 't doek gebracht. De 16de eeuw met hare beweging gaf ook hierin verandering: de Vlaamsche schilders gingen naar Italië, Frans Floris volgde Michel Angelo, Martijn de Vos de Venetiaansche koloristen, Otto Vaenius de lichteffecten van Corregio. Toen kwam Rubens met zijn eigen manier. Als schilder van het naakt had en heeft hij zijns gelijken niet; hij was de dichter van de krachtige gezondheid, de koortsige gedachte was hem vreemd.

In dat uitdrukken, dat weêrgeven van het gezonde l e v e n , zonder te zoeken naar die zuivere schoonheid, door de Italiaansche school zich tot ideaal gesteld, werd Rubens door zijne twee beste leerlingen, van Dijk en Jordaens, gevolgd. De eerste, de schilder *grand seigneur*, bevallig van uiterlijk en zwierig in kleedij, heeft zijn stukken zorgvuldiger behandeld dan zijn meester gewoonlijk deed. Zijn werk was fijner, meer af, maar minder geniaal, minder overvloeiend van kracht: hij volgde de natuur met meer fijnheid en elegantie na. Jordaens daarentegen schilderde groote stukken even als Rubens en overdreef 't geen men bij deze reeds overdreven zou kunnen noemen. Hij stelde alles nog vleeziger, nog kolossaler voor, hij c h a r g e e r d e zijns meesters stijl en paste dien op komische tafreelen toe. Terwijl van Dijk verfijnde en veredelde, maakte Jordaens het nog grover, nog meer realistisch en verloor daardoor het schitterende en fiere, dat Rubens karakteriseert. Van Dijk en Jordaens vertegenwoordigen alzoo Rubens' school in hare beide richtingen.

Zag Rafaël door de stift van Marc-Antonio Raimondi zijn werken vermenigvuldigen en verspreiden, Rubens liet een gansche graveerschool onder zijn toezicht werken, en wist ook langs dezen weg zijn kunst productief te maken. Onder de bekwame tolken zijner scheppingen muntten uit: Bolswert, Paul Dupont, Lucas Vosterman. Zij gaven de manier en den stijl des schilders zoo trouw mogelijk in koper weêr. Naast hen stond Christoffel Jegher, die de teekeningen, door Rubens zelf op hout gebracht, sneed. Onder die houtgravuren onderscheidt men: S u s a n n a e n d e g r i j s a a r d s , een blok van omtrent vier vierkante palmen; e e n h e i l i g e f a m i l i e en S i l e n u s , d o o r e e n g r o e p F a u n e n g e d r a g e n .

De geniale schilder, wiens leuze was: ‘werk goed en gij zult benijders hebben, werk beter en gij zult hen beschamen,’ de ijverige artiest, dien een alchimist toevoegde, dat hij de kunst had uitgevonden om met zijn palet en penseelen goud te maken, de beschermer van zijn medekunstenaren, de steun van Van Dijk en Adriaan Brouwer, de gunsteling van vorsten, die, zooals de koningen van Spanje en Engeland, hem met eeretitels en eereambten begiftigden, - Petrus Paulus Rubens stierf op den 20sten Mei 1640, in zijn vier en zestigste jaar.

Zijn oude vriend Sir Balthazar Gerbier schreef uit Brussel aan Karel de Eerste, dat ‘a deflaction which fell on his heart, after some days of indisposition and gout,’ een einde aan zijn leven maakte. ‘He is,’ voegde de Engelsche resident er bij: ‘he is much regretted and commended: hath left a rich widow and rich childern.’ Met groote pracht werd hij dan ook begraven in de St. Jakobskerk te Antwerpen, waar later boven zijn graf een kapel werd gebouwd. Het altaar is versierd door een schilderij van Rubens zelf: een familiestuk, zegt men, als heilig tafreel verkapt, waarop de meester onder de gedaante van Sint George, zijn ouders en zijn beide echtgenooten als heiligen en een zijner zonen als engel zouden voorkomen.

Twee eeuwen na Rubens' dood verrees zijn standbeeld, door Geefs gemodelleerd, op de *Place Verte* te Antwerpen: een rechtmatige hulde, door de Scheldestad aan den beroemdste onder de Vlaamsche schilders gebracht.

A. I S I N G .

*Italiaansche school*
*Historie, mythologie*

## Andrea Mantegna
## 1431-1506

Andrea Mantegna is een van de grootste kunstenaars, door Italië in de 15$^{de}$ eeuw voortgebracht. Padua en Mantua hebben er om gestreden zijn geboorteplaats te zijn geweest; het is thans zeker dat Padua dat voorrecht heeft. Andrea, aldaar in 1431 geboren, zou volgens Vasari van geringe afkomst en in zijn jeugd schapenhoeder geweest zijn. Sints dat men een notariëel stuk heeft ontdekt waarin

hij, als verkooper van een huis, Andreas Mantegna q. honorandi ser Blasii genoemd wordt, en zijn vader alzoo als ‘eerwaarde heer’ betiteld, is dit minder waarschijnlijk te achten. Ook in andere officiële stukken wordt Andrea's vader dominus en zelfs egregius genoemd, hetgeen minder gebruikelijk is bij den vader van een schapenhoeder.

Francesco Squarcione, middelmatig kunstenaar, goed onderwijzer, in wiens veel bezochte school te Padua Andrea onderwijs genoot, ontdekte in den jongen groote gaven; hij hield hem, even tien jaren oud,

bij zich aan huis en nam hem aan als kind. Reeds op zoo jeugdigen leeftijd schijnt hij, volgens de registers op 't jaar 1441, in de confrerie der paduaansche schilders te zijn opgenomen; hij wordt daar fiuolo di messer Francesco Squarcione genoemd. Bij dezen meester, die van zijne reizen in Italië en Griekenland vele teekeningenen beeldwerken had medegebracht, bestudeerde hij de kunst der ouden. In diens verzamelingen van antieken en afgietsels vormde hij zijn talent en zijn smaak en putte hij dien zin voor sierlijkheid zoo in beeld als in draperie, voor mythologische voorstellingen, die groote kennis van de oudheid die in al zijne werken doorstralen. Op den leeftijd van zeventien jaar was hij reeds een meester en werd hem het schilderen van een altaarstuk voor de Sint Sofia-kerk te Padua opgedragen. Kort daarna droeg Squarcione aan hem en een anderen leerling het beschilderen van eene kapel der Eremitani di Sant' Agostino te Padua over. Vier afdeelingen daarin zijn van de hand van Andrea; deze fresco's stellen de legende van Sint Jakob voor, in strenge vast omgetrokken teekening, doch drooge penseelbehandeling. Terwijl hij deze fresco's onder grooten bijval schilderde, kwam de oude Bellini (Jacopo) te Padua en bood, vol bewondering over het talent van Andrea, dezen zijne dochter Nicolosia aan en Andrea huwde haar. Inmiddels deden de op Andrea's werk door Squarcione gemaakte aanmerkingen dezen inzien dat hij zich te sterk aan het antieke beeldwerk gehouden had, en in de verdere deelen van laatstgenoemden arbeid verzachtte hij zijne behandeling en richtte hij zich meer naar de natuur. Het voorbeeld van zijn zwager Gentile Bellini was ook niet zonder invloed op hem. Zelfs dreef hij nu de natuurlijkheid zoo ver van zijne figuren te schilderen in de kleeding van zijn tijd. Intusschen was Andrea's liefde voor de oude beeldhouwkunst te sterk om haar ooit te verzaken en in al zijne werken trachtte hij wel steeds de natuur en de werkelijkheid nauw op den voet te volgen, maar blijken zijne figuren niet minder door den geest der antieke kunst bezield te zijn. Allengs, b.v. in de heiligen in de kerk van St. Justina te Padua, wordt zijne teekening breeder, zijn toets vrijer; in de vier heiligen van de onderste reeks en in den St. Lucas is zijne hand nog meesterlijker en vaster. Al deze schilderstukken schijnen hem tusschen 1453 en 1459 te hebben bezig gehouden.

Onder de schoonste werken van Andrea telt men eene Moedermaagd op een rijken troon gezeten, om welken vier zonderling gekleede engelen muziek maken. Dit stuk (in de gallerij Melzi te Milaan), van 1461, is met flinken toets geschilderd, met diepere en rijpere kleuren die aan de Bellini's doen denken, en de rijke stoffen zijn grootsch gedrapeerd.

Mantegna heeft eenigen tijd in Verona gearbeid voor kerken en bijzondere personen. Vele van zijne op de buitenmuren geschilderde fresco's zijn bedorven of vernietigd. In enkele nog zichtbare deelen bewondert men zijn rijke vinding in mythologische onderwerpen, de strijdende Tritons, de Satyrs en Faunen, het gevecht der zeegoden, waarvan zijne prenten eenig denkbeeld kunnen geven.

Mantegna schijnt ook eenigen tijd te Florence te hebben doorgebracht, doch het langste en belangrijkste tijdperk zijns levens sleet hij te Mantua. Reeds was hij beroemd door zijne werken, vereerd door de vriendschap van uitstekende mannen, als den beroemden theoloog Bosso en Feliciano van Verona die hem zijne Epigrammata opdroeg, toen Lodovico di Gonzaga, markies van Mantua, hem in zijne dienst riep. Deze krijgsman en bevorderaar van wetenschap en kunst, wist te Mantua uitstekende talenten aan zich te verbinden, onder anderen den geleerden hellenist Guarino, den dichter Philelphus, Leon Battista Alberti, dien grooten veelzijdigen kunstenaar, een van de belangrijkste typen der humane italiaansche beschaving, door wien de St. Andrea-kerk te Mantua ontworpen is. Het was in 1458 dat de hertog aan Andrea een brief schreef, dien de schilder later zijn credenziale

noemde. Egregie noster! schrijft hij hem en betuigt zijn buitengewoon genoegen over zijne toestemming om zich aan zijn hof te verbinden. Hij biedt hem 15 dukaten in de maand, een huis waarin hij met zijn gezin gevoegelijk wonen kan, een voorraad graan voor zes monden, en het noodige hout; bekommer u niet, zegt hij, over de onkosten van de reis, wij zullen u een schuit

zenden. Neem 6, 7, 8 maanden, zoo veel gij noodig hebt om uwe aangenomene stukken te voltooien, en om hier te komen met een frisschen geest. Aan al uwe wenschen zullen wij trachten te voldoen, enz. Bene valete. - Op het eind van 1459 schijnt Andrea zich in Mantua te hebben gevestigd. In 1463 was hij er in volle werkzaamheid, schilderende, teekenende en wellicht ook bouwende, ten behoeve van de vorstelijke villa's en woningen des hertogs, waarvan velen nu nog slechts bouwvallen vertoonen.

SOLDATEN UIT DEN TRIOMF VAN CAESAR (HAMPTON COURT).

Mantegna is tot aan zijn dood in de dienst der hertogen van Mantua gebleven en heeft gedurende zijn verblijf in die stad en dat hertogdom een aantal meesterwerken voortgebracht. De versiering van het paleis der Gonzaga's, het Castello en het paleis San Sebastiano, was een van zijne eerste bezigheden. Wat er van zijne hand in het Castello, dat grillige bouwwerk, is overgebleven is veel, doch zeer beschadigd. Die fresco's dagteekenen van 1474. In het paleis San Sebastiano schilderde hij dien beroemden Triomf van Caesar, sedert 1630 in Engeland en nu in Hampton Court. Het is een prachtige fries, 27 ellen lang en 3 ellen hoog. De negen doeken zijn niet met olie, maar met waterverw geschilderd en in kleuren, niet in 't grauw zoo als sommigen mededeelen. Geheel de

romeinsche oudheid is daarin als levend aanschouwelijk. Caesar, door de Overwinning gekroond, troont op een zegekar; soldaten dragen trofeën, vazen, candelabers, de adelaars en de veroverde vaandels; koningen en koninginnen worden in zegepraal meêgevoerd; rijk getooide olifanten, offerstieren, fluitspelers en trompetters, priesters en offeraars, lictoren met pijlbundels, vullen den stoet, die besloten wordt door de oversten van het leger. Te midden daarvan ziet men matronen die hare kinderen aan de hand houden, bevallige jongelingen en deftige grijsaards. Toeschouwers vertoonen zich in de ramen om den optocht te zien.

Als degelijk teekenaar was Mantegna volkomen ervaren in de stoutste verkortingen, de moeielijkste opgaven der perspectief. Deze wetenschap, toen nieuw genoeg om opmerkzaamheid te wekken, kende hij zoo zeer, dat hij er eene verhandeling over schreef, welker bestaan wij echter alleen uit Lomazzo's vermelding kennen. In het hertogelijk paleis heeft hij eene zoldering beschilderd met kinderen, van onderen gezien, waarin hij op meesterlijke wijze de verkortingen heeft in acht genomen.

De Triomf van Caesar werd door Federigo di Gonzaga, die zijn vader was opgevolgd en hem in kunstsmaak nog overtrof, ridderlijk beloond; hij benoemde Andrea tot eques auratae militiae, en bevestigde hem in het bezit van eenige gronden. Doch dit werk was nog lang niet voltooid. Zelfs in 1481 niet, toen Andrea, wiens ‘gelijke onze tijd niet bezit,’ zoo als de markies Francesco aan den paus schreef, op aandringen van Innocentius VIII zich naar Rome begaf om eene kapel in het Belvedere te beschilderen. Ook deze schilderstukken zijn verloren en alleen door de woorden van Vasari bekend. Een der opvolgers van Innocentius, Pius de VI$^{de}$, deed een vleugel van het gebouw, ongeacht de fresco's van Mantegna, afbreken. Na een kort verblijf te Rome, dat hem uit een geldelijk oogpunt zeer onvoordeelig was, en na aldaar nog eene uiterst fijn en uitvoerig geschilderde Madonna in een landschap voltooid te hebben (nu in de Uffizi), keerde Mantegna in 1490 naar Mantua en den arbeid aan zijn Triomf van Caesar terug. Hij was zelf over dat werk tevreden; uit Rome had hij den hertog vermaand, die schilderwerken niet bloot te stellen aan de beschadiging van het weder en de glazen te doen herstellen, want, zeide hij, ik schaam mij waarlijk niet dat geschilderd te hebben. In 1491 was dit schoone kunststuk voltooid.

Vermoedelijk begon Andrea te dezer tijd zich ook met de graveerkunst bezig te houden. Zijn eerste gravure was zijn zoo vermaarde Triomf van Caesar. In deze en andere graveerwerken ziet men een vaste teekening, veel karakter en uitdrukking, en bij nog niet verfijnde naïveteit, een mannelijke kloekheid. Een van zijne prenten, waarin men zijne compositie, zijne wijze van uitdrukking, zijne actie, zijne manier van graveeren kan leeren kennen, is de Graflegging, waarvan wij op bladz. 5 eene afbeelding mededeelen.[1] Van zijne prachtige teekeningen, met de pen of met eenige kleuren gewasschen, somtijds op rossig papier met wit gehoogd, geeft ons vignet een voorbeeld. Men lette eens op het voortreffelijk schoone kopje dat aan een griekschen gesneden steen doet denken. Deze teekening, Judith voorstellende, is met de pen op perkament uitgevoerd en met bruin en een weinig groen bijgewasschen. Zij bevindt zich in de Louvre.

In 1495 leed de markies Francesco, opvolger van Federigo, eene gevoelige nederlaag door de Franschen in den slag bij Fornovo. Niettemin deed hij ter gedachtenis daarvan, als ware zij eene overwinning geweest, Mantegna zijn beroemde Madonna van de Overwinning schilderen. Deze groote schilderij, in de

1 Mantegna heeft verscheidene prenten gegraveerd, die thans zeldzaam en zeer gezocht zijn. Adam Bartsch heeft er 23 beschreven, onderwerpen uit den bijbel, uit de geschiedenis, uit de mythologie, en een drietal portretten. Er bestaan een aantal kopiën van.

nieuw gebouwde kerk della Vittoria geplaatst, is een van de schoonste werken van Mantegna. Terwijl de natuurlijkheid er tot het uiterste is in acht genomen in de figuren van den geknielden Francesco di Gonzaga en van Sint Anna, waarin met de grootste uit-

voerigheid het leven is gevolgd, bewaart de schilder in het geheel toch al de grootheid en al het ideale van eene dergelijke voorstelling. Sint Michael en Sint Joris zijn grootsche figuren. Men zou meenen dat de uiterste zorg aan de wapenen, het marmer, de basreliefs op den troon, de groene festons met vruchten, koralen, parels en edelgesteenten besteed, aan de schilderij iets kleingeestigs zouden moeten geven. En toch is dit geenzins het geval. Mantegna vereenigt hier de twee uitersten: keurige uitvoerigheid in de détails en breedheid in het geheel. Sommige sterke kleuren, b.v. de roode helm van Sint Longinus op den achtergrond en het krachtige groen met zijne kleurige vruchten, beletten niet dat het stuk deftig en harmonieus is.

DE GRAFLEGGING (NAAR EENE GRAVURE VAN MANTEGNA).

Een brief van Dom Hieronymus aan Francesco wijst ons aan hoe ook hier, gelijk toen meestal voor godsdienstige en kerkelijke onderwerpen het geval was, den schilder de motiven werden opgegeven. Er wordt in gemeld dat aan messer Andrea Mantinea was gelast bij de Madonna twee heiligen te schilderen, een aan weêrszijden, die haar mantel zouden ophouden, en onderaan den markies in volle wapenrusting; de twee heiligen moesten Sint Joris en Sint Michael zijn; hetgeen aldus aan alle leden van den raad behaagde, vooral aan den briefschrijver, omdat die twee heiligen de overwinnaars waren, de een door het lichaam, de ander door den geest, en dezen, vereenigd met de heilige moeder van Christus, aan den markies de overwinning zouden schenken.

Het museum van den Louvre te Parijs, bezit behalve deze schilderij nog drie minder groote stukken van zijne hand. De K r u i s i g i n g dagteekent van 's meesters vroegeren tijd en is drooger en

scherper van behandeling. Dit stuk is een gedeelte van een groot altaarstuk waarvan de overige compartimenten na 1815 aan den Louvre weder ontnomen zijn, dit gedeelte echter daar gebleven is. De twee andere schilderijen in dat rijke museum zijn De Parnassus en De Wijsheid over de ondeugden zegevierende. In beiden toont Mantegna zijne studiën van de oudheid en de door haar nagelaten basreliefs. In het eerste stuk zien wij Apollo, de dansende Muzen, Mercurius met Pegasus, Mars, Venus en Vulkaan, in een rotsachtig landschap. Verscheiden figuren onder de dansende Muzen, als ook de Mercurius zijn allerbevalligst en schoon van teekening. In het laatstgenoemde stuk heeft Mantegna zijn rijke verbeelding aan haar zin voor de allegorie doen bot vieren.

In 1499, weinige jaren voor zijn dood, hield Mantegna zich bezig met een gedenkteeken dat de hertogin Isabella Estense te Mantua ter eere van Virgilius wenschte op te richten. De teekening die hij daarvoor ontwierp wordt in de verzameling van den heer His de la Salle te Parijs bewaard. Virgilius, het hoofd met lauweren bekroond, bekleed met de toga en een boek in zijne handen houdende, staat op een sierlijk voetstuk, waarnaast twee kleine gevleugelde geniussen een bord houden met het inschrift

P. Vergilii
Maronis
aeternae
svi memori
ae imago.

De plinth is versierd met een feston van laurierbladen en vruchten, met fladderende linten omwoeld. Dit gedenkteeken is evenwel niet uitgevoerd geworden.

Messer Andrea Mantegna stierf den 13$^{den}$ September 1506, 67 jaren oud. In de kapel waar hij begraven werd, die hij met eenige schilderwerken had versierd en aan welke hij gelden vermaakte om ze door andere kunstenaars te doen opluisteren, leest men op zijn mausoleum in 1560 door zijn kleinzoon Andrea gesticht:

Ossa Andreae Mantineae, famosissimi pictoris, cum duobus filiis in
sepulcro
Per Andream Mantineam, nepotem ex filio, constructo reposita. MDLX.

Hij had verscheidene zonen die de kunst beoefenden; Francesco, Lodovico zijn meest geliefde, Bernardino, hadden allen min of meer van 's vaders talent geërfd.

Zijn roem had geheel Italië vervuld en Dürer gevoelde de diepste smart toen Andrea's dood hem belette dien grooten kunstenaar te bezoeken.

Mantegna verdiende dien roem. Hij behoort onder de voortreffelijkste voorloopers van het schoone tijdvak dat met de 16$^{de}$ eeuw aanving. Een voorbereider was hij van dat tijdperk; daarom toonen zijne werken nog iets van het harde en scherpe, het stijve dat aan dergelijke perioden eigen is, maar daarentegen ook het frissche, krachtige, onbevangene dat ze kenmerkt. Mantegna's werk heeft niets van de bevalliger penseelbehandeling, het meer smeltende in de kleur en het boetseren van de beelden, de inniger samenvloeiing van ideaal en werkelijkheid die de hem opvolgende schilders vertoonen. Hij was daarenboven, uit den aard van zijn talent, vooral teekenaar, compositeur, '*inventore*,' decorateur in de hooge beteekenis van dat woord. Zijne vorming geschiedde door de

MADONNA DER OVERWINNING (IN DEN LOUVRE).

oudheid en door de natuur; beiden vertoont hij voortdurend, en dikwijls afzonderlijk in zijne werken. Volkomen was hij met de oudheid vertrouwd, wier overblijfselen hij bestudeerde en met liefde verzamelde. Uit haar putte hij dien zin voor schoone vormen, voor den zwier van standen en bewegingen, voor grootschheid, waaraan bij hem nog slechts iets van de gemakkelijkheid en leenigheid van het volgend geslacht van groote kunstenaars ontbrak. Doch zoo als hij was, is Mantegna een van de kunstenaars van den hoogsten rang.

De beste bronnen voor het leven van Mantegna zijn:
Vasari, in de editie van Florence met de aanteekeningen van den markies Selvatico;
Rodolfi, Maraviglie dell'arte;
Gaye, Carteggio inedito;
Lettere Pittoriche.
Ch. Blanc, Hist. des peintres.
A. Baschet, Rech. de documents à Mantoue, in de Gazette des beaux-arts, 1 avril en 1 mai 1866 en het daar aangehaalde werk van den graaf Carlo d'Arco, Delle arti e degli artefici di Mantova. Aan den heer A. Baschet is men de kennis van het monument voor Virgilius verschuldigd, daar deze de daarop betrekking hebbende stukken in het archief te Mantua vond.

*Italiaansche school*
*Historie, Mythologie, Portret.*

## Tiziano Vecellio
## 1477-1576

Titiaan was schilder geboren: zijne schilderijen munten bovenal uit door de meesterlijke wijze van behandelen en het heerlijke koloriet.

Reeds op tienjarigen leeftijd werd hij uit zijn geboorteplaats in de Italiaansche Alpen, naar een oom te Venetië gezonden. Zijn eerste meester Sebastiano Zuccato bracht hem bij de gebroeders Bellini, toen bezig om de zaal van den Grooten-Raad te beschilderen. Eerst volgde Titiaan de uitgewerkte manier van den oudsten Bellini,

maar weldra begon hij zich vrijer te bewegen en voegde hij zich bij Giovanni, die dan ook ver boven zijn broeder gesteld wordt.

Toen Titiaan achttien of twintig jaar oud was, kreeg hij een prikkel door het werk van een zijner medeleerlingen, Giorgione van Castel-Franco. Dat werk wekte hem op om zich geheel los te maken van de oude, minder ongedwongen

vormen, en de breede, krachtige manier aan te grijpen, waardoor hij zijn naam vereeuwigen zou. Hij beproefde den nieuwen stijl het eerst in een mansportret en gaf daarin het vleesch, het haar, het satijnen wambuis met zooveel waarheid terug, dat men het voor het werk van Giorgione hield.

Men begon reeds van Titiaan te spreken, toen de muren van het Duitsche Entrepôt moesten worden beschilderd. De decoratie van den hoofdgevel, uitziende op het groote Kanaal, werd aan Giorgione opgedragen en die van den achtergevel aan Titiaan. Deze overtrof Giorgione in zijn fresco's, die hij even stout, maar eenvoudiger en grootscher maakte.

Van deze fresco's, in 1507 geschilderd, dagteekent de nieuwe venetiaansche school. Weldra zou de stichter van die school zich nog beter doen kennen door de groote teekeningen, die, in hout gesneden, uitgegeven werden onder den titel van: Triomf des Geloofs. Daarin toonde hij al zijn kennis en al zijn genie, maar ook die wat zware breedheid, die hem somtijds eigen was.

Een zijner schoonste stukken, dat veel opgang maakte, was een hemelvaart van Maria, die hij schilderde voor de kerk van de Minderbroeders (de Frari). Het stuk bestaat uit drie plannen: bovenaan opent God de vader te midden van schitterende gloriestralen de armen, om de maagd Maria te ontvangen, die opvaart ten hemel, omgeven van een aureool van cherubijnen. Op de aarde staan de apostelen in meer dan levensgrootte. De Maagd, in zware plooien gehuld, is volstrekt geen ideaal type; maar er is iets grootsch in de ordonnantie en veel oorspronkelijks in het lichteffect. De uitvoering is stout. In plaats van zoo als gewoonlijk de kleuren in elkander te doen vloeien en de lichten zacht te verminderen, heeft Titiaan hier krasse toetsen aangebracht, die op een afstand moeten gezien worden. De Minderbroeders hadden dan ook bijna het stuk geweigerd, zoo ongewoon scheen het hun toe; maar toen een staatsdienaar van Karel den Vijfde hun er een goede som voor bood, begrepen zij dat het toch zoo slecht niet was.

Na den dood van Giorgione in 1511, kwam Titiaan voor goed aan het hoofd der venetiaansche school. Zijn roem verspreidde zich naar buiten: de stad Vicenza droeg hem op haar paleis van justitie te versieren. Hij schilderde er al fresco Salomo's oordeel, waarin hij een groote verscheidenheid van figuren en kostumen bracht. Ook in Padua droeg men hem werk op in de Sint-Antonius school. Naar Venetië teruggekeerd, begon hij daar aan het paleis Grimani te werken.

Hij was toen 34 jaar oud en huwde eene zekere Lucia, die jong stierf, hem eenige kinderen achterlatende, waaronder Horatio, die schilder werd, en eene dochter die met Cornelio Sarcinelli trouwde.

Giorgione had in de zaal van den Grooten-Raad een schilderstuk begonnen, keizer Frederik Barbarossa voor paus Alexander den Derde voorstellende. Aan Titiaan werd opgedragen, dat stuk te voltooien en hij bracht er de beroemdste mannen uit zijn tijd op: dichters en kunstenaars, krijgslieden en groote heeren. Jammer genoeg, dit stuk verbrandde in 1576. De Senaat begiftigde Titiaan met het ambt van de Senseria in dat zelfde Duitsche Entrepôt, dat hij met zijn schilderwerk opgeluisterd had. Aan dit ambt, waarmeê gewoonlijk de beste schilder der stad werd begiftigd, was een jaarlijksch inkomen van 300 daalders verbonden tegenover de verplichting om voor slechts 8 daalders het portret te schilderen van iederen nieuw gekozen doge, wiens afbeeldsel dan in een zaal van het paleis van Sint Marcus werd ten toon gesteld.

Meer en meer stelde men prijs op het werk van Titiaan. De hertog van Ferrara. Alphonsus d'Este, droeg hem de voltooiing op van de schilderwerken in zijn paleis del Castello, en Titiaan vervaardigde daar zijn beroemde Bacchanalen, waarvan er thans een in de National Gallery te Londen prijkt. Nog schilderde

Titiaan voor den hertog: A m o r 's t r i o m f , waarin hij een aantal spelende liefdegodjes met onvergelijkelijke bevalligheid voorstelde, want ondanks zijn stoute, forsche manier, was hij niet minder gelukkig in het schilderen van deze teedere wezentjes. Sedert 1617 bevindt zich dit laatste stuk te Madrid.

Aan het hof van Ferrara maalde Titiaan niet alleen het portret van den hertog zelven, dien hij

leunende met de hand op een kanon voorstelde, omdat de vorst verbeteringen gebracht had in het gieten van geschut; maar ook het afbeeldsel van 's hertogs vrouw, die niemand anders was als de beruchte Lucretia Borgia. Nog portretteerde hij hier den dichter van de *Orlando furioso*, Lodovico Ariosto. Hij deed dit zelfs tweemalen: eens schilderde hij hem levensgroot, in een zwart fluweel gewaad met bont omzoomd, en eens teekende hij hem in 't klein, om te dienen voor de gravure, die bij de eerste uitgave van de *Orlando* gevoegd werd.

DE GRAFLEGGING (In den Louvre)

Titiaan en Ariosto werden vrienden: zij begrepen elkander; beiden waren schitterende koloristen, beiden wisten uitnemend het landschap weêr te geven en beiden kozen voor hunne figuren modellen uit het leven.

Toen de schilder te Venetië terug was gekeerd, begonnen zijne benijders te klagen, dat hij bij al zijn waarheid en forschheid, geen ziel wist uit te drukken. Titiaan, hierdoor geprikkeld, schilderde Sint-Nikolaas, wiens gelaat blonk van heilige overspanning, tusschen een Sinte Katharina van strenge schoonheid en een Sint-Sebastiaan, wiens naakte lichaam, met pijlen doorboord, den uitroep wettigde: ‘dat is geen verf, maar vleesch!’

Weldra droeg de Senaat hem op om in de zaal van den Grooten-Raad, den *slag bij Cadora* tusschen

de Venetianen en Duitschers geleverd, voor te stellen. En toen François premier, in 1515 in Italie kwam, liet hij zich ook door Titiaan schilderen.

Zoo leefde de kunstenaar gevierd en gezocht in Venetië, dat hij niet wilde verlaten, als alleen om elk jaar eenigen tijd door te brengen in zijn geboorteplaats, te midden van de rotsen en wouden, en daar zijn geest te verfrisschen en het landschap te bestudeeren.

Dat hij dit laatste met vrucht deed, bewees hij zoowel in afzonderlijke landschappen als in zijn beroemde stuk: *de martelaarsdood van Petrus*, een tooneel dat aan den zoom van een bosch voorvalt. Petrus is reeds onder de slagen van zijn beul gevallen, terwijl zijn medgezel de vlucht neemt. Maar als hij den laatsten stoot verwacht, ziet hij twee engeltjes met een palmtak in de hand uit den hemel dalen. De Senaat verbood op straffe des doods, dit meesterstuk over de grenzen der republiek te brengen.

In 1527 leerde Titiaan den beeldhouwer Jacopo Sansovino en den dichter Pietro Aretino kennen. Deze epicuristen, liefhebbers van een zinnelijk en weelderig leven, verleidden den schilder tot verandering van zijn eenvoudige levenswijs, tot het nemen van een aantal dienstboden en het openzetten van zijn huis, dat door zijn zuster Orsa Vecelli bestierd werd, voor alle beoefenaars en vrienden van kunst. Zekere Priscianese, die eens een middag bij Titiaan doorbracht, gaf er in een brief, die gelukkig bewaard bleef, de volgende beschrijving van:

‘Ik werd in de maand Augustus op een groot feest genoodigd bij Messer Tiziano Vecellio, knap schilder, zooals iedereen weet, en vriendelijk gastheer tevens. Wij bevonden ons in een heerlijken tuin, aan een der uiteinden van Venetië, aan den oever der zee, dien kant op, van waar men het bevallige eilandje Murano zien kan. Terwijl de tafel onder het lommer werd aangerecht en men het luwen van de hitte des daags verbeidde, zagen wij des schilders huis, dat vol was van de heerlijkste schilderijen. Toen de avondkoelte inviel, werd de zee eensklaps met gondels bedekt, waarop muzikanten en zangers, tusschen de schoonste meisjes uit Venetië, een serenade aanvingen, die tot midden in den nacht voortduurde. De maaltijd zelf was even keurig als goed geregeld, fijne wijnen en vroolijke gesprekken ontbraken er niet, en toen men mij bij het nagerecht uw goeden brief gaf, waarin gij de latijnsche taal boven de toskaansche verheft, geraakte Aretino in vuur en gaf hij zijn letterkundigen toorn in een schitterende improvisatie lucht.’

Door Aretino kwam Titiaan in betrekking met den kardinaal de Medicis, die hem op het einde van 1529 verzocht te Bologna te komen om er het portret te maken van Karel den Vijfde, destijds op het punt van door den paus te worden gekroond. Titiaan schilderde den monarch in zijn wapenrusting en te paard. Drie jaren later moest hij hem nogmaals en wederom te Bologna portretteeren. 't Is een bekende overlevering hoe Karel gaarne Titiaan werken zag en hoe hij, toen de schilder eens zijn penseel vallen liet, dat opraapte met de woorden: ‘Titiaan is wel waard door Caesar bediend te worden.’

Aretino, die zijn vriend naar Bologna vergezeld had, bracht er hem in kennis met den hertog van Mantua. Daarheen volgde de schilder dien vorst en werkte er voor hem. Ook bezocht hij Belluna, Parma en Asti in Piemont, waar Karel de Vijfde hem had bescheiden bij zijn terugkeer uit Afrika. Zoo kwam Titiaan in aanraking met alle mannen van naam, die in Italië waren of dat land betraden, en al die mannen werden door hem afgebeeld. Behalve al de dogen en kardinalen, schilderde hij onder anderen den generaal de Leva, die te Milaan en te Pavia de fransche legers tegenhield, den markies du Guast, die den slag van Cérizoles verloor, don Diego Mendoza, 's keizers ambassadeur in Venetië, zijn vriend Aretino, den beroemden arts Andreas Vesalius, sultan Soliman, Philips den Tweede en den hertog van Alva.

Al die portretten leefden, spraken, ademden, en onderscheidden zich bovendien door het karakter der personen dat er in wedergegeven was.

In 1545 begaf Titiaan zich, op verzoek van paus Paulus den Derde, naar Rome. Hij schilderde er het portret van den heiligen vader met zooveel relief en waarheid, dat, toen hij

zijn doek op een terras in het licht had gezet, om het te vernissen, de voorbijgangers de beeldtenis van den paus groetten, gelijk zij het den geestelijken vorst zelven zouden gedaan hebben.

JEZUS MET DE DOORNENKROON (In den Louvre)

Reeds had Titiaan zijn zeventigste jaar bereikt, maar toch was hij nog zoo krachtig dat hij tot tweemalen toe, in 1548 en in 1550, naar Augsburg reisde, waar Karel de Vijfde hem riep. Hij bracht den keizer een *Christus met de doornenkroon* en een *Venus.* In den Louvre te Parijs is insgelijks een *krooning met de doornenkroon* of een *Christus met den rietstaf.* De zorg voor de stoffelijke uitvoering, onder anderen van de wapenrustingen, waaronder een prachtige maliënkolder, schaadt volstrekt niet aan de schoonheid van uitdrukking. Krachtvol zijn de soldaten en fijn gevoeld is de Christuskop, een verzachte en edele Laöcoon gelijk. Titiaan had juist genoeg van de antieke kunst gezien om er zijn voordeel meê te doen, zonder zijne oorspronkelijkheid er door te verliezen. Boven de poort in den achtergrond der schilderij, plaatste hij het borstbeeld van keizer Tiberius, om den tijd te herinneren, waarin de handeling voorvalt.

Bij zijn tweede verblijf te Augsburg schilderde Titiaan het portret van Philips den Tweede, zooals deze zich toen slank, fier en mager voordeed, toch reeds met een somber waas over 't voorhoofd, eng gesloten in zijn wambuis met een korten pels er overheen, en den degen op zij. Een ander maal stelde Titiaan den spaanschen koning voor, terwijl hij der Faam, die uit de wolken daalt, zijn zoon, later don Carlos, aanbiedt. Karel de Vijfde was zijn derde portret aan Titiaan verschuldigd. De keizer, toen vijftig jaar, gevoelde zich oud, vermoeid en somber. De schilder, die hem naar Inspruck vergezelde en in zijn vertrouwen deelde, schetste hem, zijn vrouw, zijn zoon en de andere leden van het Huis van Oostenrijk, allen in grove pijen, nederig biddende, terwijl de kerk, als een schoone, streng gedrapeerde vrouw, hen aan de Heilige Drievuldigheid voorstelt, als waardig om het Paradijs in te gaan. Dat stuk, vijf jaren later te Venetië voltooid, werd op Karels verlangen naar Spanje gezonden, naar het klooster van Sint-Just, waarin de afgetreden keizer zijn laatste levensjaren sleet. Intusschen was Titiaan in 1553 door hem verheven tot paltsgraaf en ridder van de Gouden Spoor en met al zijn afstammelingen in den adelstand opgenomen.

Philips de Tweede bleef even gehecht aan Titiaan, als zijn vader het geweest was, en deed hem nog een aantal bestellingen. Maar de dood van Aretino in 1557 was een zware slag voor den schilder, die een vriend van dertig jaren in hem verloor: hij mocht echter nog troost vinden in de gehechtheid van een jong letterkundige, Maria Verdizotti, die hem tot in zijn laatste levensjaren bijbleef. Toen hij zijn negentigste jaar had bereikt en Vasari hem te Venetië een bezoek brengen kwam, vond deze hem nog voor zijn ezel met het palet in de hand. Want, hoewel hij zelf niet meer werkte aan de zaal van den Grooten-Raad, en de Senaat hem had opgedragen de kunstenaars aan te wijzen die hem zouden vervangen, - waartoe hij zijn zoon Horatio, Tintoretto en Paolo Veronese uitkoos - zoo vervaardigde hij toch nog cartons voor de mozaïkwerkers, de gebroeders Zuccato, en teekeningen voor de fresco's in de kerk van Cadora, terwijl hij nog den tijd vond om de graveerstift te leiden van den jeugdigen Vlaming Cornelis Cort, die bij hem inwoonde en schoone prenten naar zijne werken vervaardigde.

Toen de koning van Polen, Hendrik de Derde, na zijn troon verlaten te hebben, door Venetië kwam, had de zeven-en-negentig jarige Titiaan nog de kracht om zijn portret te vervaardigen. Twee jaren later kwam de pest hem voor zijn schildersezel verrassen, terwijl hij bezig was aan zijn *Afneming van het kruis*, een somber tafreel, dat door Palma den Oude, voltooid werd. De Senaat, erkennende dat Titiaan de glorie van Venetië was geweest, gaf vergunning ter zijner eer af te wijken van het verbod om gestorvenen aan de pest met staatsie te begraven. Zijn stoffelijk overschot werd bijgezet in de Minderbroederkerk, terwijl Palma de Jonge later een monument ter zijner eere in de Sint-Jans- en Pauluskerk stichtte.

Al zeide Titiaan op negen-en-negentig jarigen leeftijd, vol vuur voor zijne kunst, dat hij het schilderen nu pas begon te begrijpen, hij is een van degenen geweest die de kunst der uitvoering in de grootste volkomenheid bezaten. Kolorist was hij bovenal, zoowel door de smaakvolle schikking der kleuren, als door den gouden toon die in zijn werken gloeit. Zijne teekening toont evenveel kennis

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

als zij fijngevoeld en natuurlijk is. In de compositie stond hij niet zóo hoog, en dikwijls misten zijne figuren eene diepere uitdrukking. Toch zat er altijd karakter in zijn stukken. Hij greep zijn modellen om zich heen en gaf de wereld, waarin hij zich bewoog, terug in al haar verscheidenheid, met al haar tegenstellingen: patricische courtisanen en visschersdochters, kruisridders en zeehelden, reusachtige worstelaars en deftige Turken, grove soldaten en oude rechters, gemeene galeiroeiers en schraapzuchtige Joden, cynische beulen en harige barbaren. In het portret en in het landschap muntte hij bijzonder uit. Niet minder was hij bewonderenswaardig in 't schilderen van vrouwen en kinderen. De dommelige gouden gloed van zijn vleeschkleur is betooverend schoon.

DE OPVOEDING VAN DE LIEFDE

Zijn lachende, bevallige, levenslustige kinderen winnen het in natuurlijkheid en joligheid van die van Raphaël, en zijn vrouwenfiguren kunnen naast de antieke beelden als modellen van schoonheid, zij het dan ook een andere, geplaatst worden. Hij had een kalme, deftige vrouwentype lief, geen wilde drift, maar ook geen weekheid: zijn Bacchanten, zijn Danaës, zijn Venussen vertoonen zich zonder onkuischheid in al de volheid harer vormen, in al de weelde harer schoon geronde heupen, vaste boezems en prachtige schouders.

In den Louvre te Parijs zijn verschillende stukken van Titiaan, en daaronder de graflegging van Christus. Het lijk wordt gedragen door Jozef van Arimathea, Nikodemus en een derden discipel; Johannes staat bij Maria. Deze schilderij is uit de verzameling van den hertog van Mantua overgegaan in die van Karel den Eerste van Engeland, om later in het bezit van den keulschen kunstverzamelaar Jabach te komen en eindelijk door Lodewijk den Veertiende in Frankrijk te worden gebracht.

Eveneens vindt men in den Louvre het portret van eene jonge vrouw aan haar toilet.[1] Een man staat naast haar met twee spiegels. Men pleegt dit stuk te noemen: *Titiaan en zijn geliefde.* Die geliefde moest dan wezen de schoone vrouw: *la Violante* geheeten, die de schilder meermalen op zijne doeken bracht en ter wier herinnering hij in het laatst zijns levens den naam van *Violante* nog schonk aan de dochter van Palma den Oude, een zijner leerlingen. Niets echter wettigt het vermoeden dat Titiaan zich zelven en zijne geliefde op het door ons genoemde stuk zou hebben afgebeeld; waarschijnlijker is het zelfs dat het de portretten zijn van Alphonsus den Eerste, hertog van Ferrara, en van diens geliefde Laura de Dianti. De bekende koningin Christina van Zweden had een herhaling van dit stuk, welke thans in het museum van Orleans prijkt.

Het Madridsche museum bevat niet minder dan veertig stukken van Titiaans hand. De prachtigsten zijn uit het Escuriaal afkomstig. Men ziet er een *offerhande aan de vruchtbaarheid*, hoogst bevallige compositie, met een aantal kindertjes in de meest verschillende houdingen. Voorts twee pendanten: *Diana en Acteon* en *Diana en Calisto*, die door Titiaan op vier-en-tachtig jarigen leeftijd geschilderd werden; een *Venus en Adonis*, een sujet dat hij dikwijls behandelde; een allegorisch tafreel, het Katholieke Geloof, zich onder de bescherming van Spanje stellende, en eindelijk *de overwinning bij Lepanto*, een groot doek dat door den schilder op zijn vier-en-negentigste jaar werd vervaardigd.

In het Escuriaal zelf prijken ook nog vele werken van den grooten venetiaanschen kunstenaar, zooals een *Afneming van het kruis*, een *Laatste Avondmaal* en andere tafreelen aan de Heilige Schrift en de overleveringen der Heiligen ontleend; maar ook de twaalf romeinsche keizers, Karel de Vijfde te paard, Philips de Tweede met zijn zoon, en de Furiën.

Wat de tegenwoordige waarde van Titiaans stukken betreft, hebben wij er alleen op te wijzen, dat *de cijnspenning*, een bijzonder afgewerkt meesterstuk, thans, in het museum van Dresden en ook bekend onder den naam van *Il Christo della Moneta*, bij den verkoop der verzameling Soult, in 1852, 62000 francs gold. Een ander prachtig stuk, *Tarquinius en Lucretia*, werd in 1845 te Londen verkocht voor 1050 pond sterling.

Teekeningen van Titiaan zijn zeer zeldzaam; men heeft bijna niets anders dan schetsen. Van deze zijn er met de pen gemaakt op zeer vrije manier, met inktvegen om het relief er in te brengen; terwijl er ook met zwart, rood en wit krijt werden saâmgesteld. De wilde behandeling dezer schetsen neemt niet weg dat men er grootsche gedachten in wedervindt. Drie etsen worden aan Titiaan toegeschreven. Men telt in 't geheel meer dan 600 werken van den kunstenaar. Eenigen er van zijn

1 Het vignet op de eerste bladzijde.

door hem zelven voor de gravure geteekend. Rota, Cort, Carrache, Bloemaert, en onder de lateren Chaperon, Baron, Forster en Joh$^{s}$. de Mare enz. hebben zijne scheppingen door de graveerstift vermenigvuldigd.

NAAR CHARLES BLANC.
A. I S I N G .

*Hollandsche school*
*Zeegezichten*

## Willem van de Velde
## 1633-1707

De zee en de stroomen, aan het bestaan van ons land en volk zoo na verwant, zijn van ouds de lievelingen geweest van de nederlandsche dichters, en zoodra als ook de dichters van 't penseel de schoone aarde geheel in hun kring van voorstellingen opnamen, vestigden deze spoedig het oog op de grootheid, de pracht, de stoutheid, de schoonheid van de zee en de bevalligheid der schepen van allerlei vorm en kleur.

Dichters en schilders wedijveren in de 17$^{de}$ eeuw in 't afbeelden en verheerlijken van de zee en de zeevaart, van de stroomen en van heel den stoet zoowel van mythische zee- en riviergoden als van werkelijke vlootvoogden, reizigers en varensgezellen

Al wat bepeckt beteert aengrijpen kan, en vatten,
En danssen op de koorde, en klauteren als katten:
Zeespoocken, die geswind den steylen mast opvlieght,
En zijt in Thetis schoot van kintsbeen opgewieght;
Bolckvangerdragend gild, en blaeuwe toppershoeden,
Die koortsen haelt op 't lant, en lucht schept op de vloeden.

Zoo spreekt de dichter hen met ingenomenheid toe. Hij schildert en beschrijft met uitvoerigheid de schoone vlooten:

Wat vlaggen sietmen hier afswieren van haer stengen!
Wat kleuren groen, en geel, hun menghsel hier vermengen,
Oranje blanje bleu - wat purper, en rood goud,
Wat schoon schakeersel hier het oogh met lust aenschout!
Wat wapens brommen hier, in wimpels, toppestanders,
En sluyers, fijn van draet! o welcke Salamanders!
Wat Leeuwen silverblanck in paers, in rood, in groen!

Gelijck een vogel, als de dagh begint te kriecken,
Ter vlught sich rust, en reckt, en wackert zijne wiecken,
Soo doet mijn seylklaar vlot, en watertreder meê:
Hy spant zijn vleugels uyt en maeckt zijn seylen ree.
De wind de doecken vult, en doet het hennep klemmen.
En d' eick de baren klooft, en wint de diepte in 't swemmen;
Recht als een swemmer doet.....
Soo neemt ook 't schip te baet al wattet kan in 't reysen.
En als een duyf, ter vaert sich gevend, drymael klept,...
Geef vuur Konstabel! is 't, wanneer de kiel sich rept;
Trompetten slaen de locht, met trommels, en schalmeyen,
Met een vermenght geluyt van lachen, en van schreyen.

Een aengename koelt, die over 't vlacke sweeft,
Lockt Palinurus uyt...
Het is voor wind, voor stroom, met vollegsame baren.
Men viert den schoot van 't seyl, men set'et in den top;
Het schuym bruyst soetelyck recht voor den steven op:
Tot dat de schaduw valt.....
De doecken hangen slap: men twijffelt of het waeyt;
Als onverwacht de wind versucht langhs 't sandige oever,
De locht betreckt, en dooft de sterren langhs hoe droever;
En steeckt zijne ooren op, en gaet den Oceaen
Met dicke nevelen bevatten, en beslaen,
Mengt hemel, locht en see, plasregenen en buyen.
Het Oost is tegen 't West, en 't Noorden tegen 't Zuyen.
De vloot weêrstreeft den wind; de winden aen het hollen
Omwentelen de vloet, en golf op golven rollen.[1]

1 Vondel, Het lof der Zeevaert, aen den Heer Laurens Reael, Ridder, Out generael van de Oostindiën.

Is het niet alsof ge daar eenige schilderijen van Willem van de Velde door Vondel beschreven ziet?

Onder de velen die zee- en watergezichten schilderden, neemt Willem van de Velde eene eerste plaats in. Het was in de 17de eeuw in Nederland een dikwijls voorkomend verschijnsel, dat de kunstgeest in geslachten erfelijk was. De namen van de Keyser, Danckerts, Visscher, Ruysdael, van de Vinne, van de Velde werden door een aantal kunstenaars eener zelfde familie gedragen. Bij de van de Velde's vooral was de kunstader doorloopend. Om eenige minder bekende ter zijde te laten, daar was Jan van de Velde, die den haarlemschen tak in die stad uit Antwerpen schijnt overgeplant te hebben. Hij was een kunstenaar met de pen, zijn zoon een bekend en knap plaatsnijder. Dan de beroemde Esajas van de Velde; voorts Willem, de oude, en zijne zonen Willem de vermaarde zeeschilder en Adriaan de niet minder gevierde vee-en landschapschilder, en eindelijk nog een Cornelis, zeeschilder even als de jongere Willem, zijn vader.

STIL WATER MET EEN AANTAL SCHEPEN.

Willem van de Velde werd in 1633 te Amsterdam geboren. Zijn vader, Willem, de oude, werd volgens Houbraken in 1610 te Leiden geboren. Vooraf een woord over dezen, zoowel om de belangrijkheid van zijn persoon, als omdat hij vaak met zijn zoon is verward.

De oude Willem was vertrouwd op de zee en ervaren in het teekenen van schepen. Beide eigenschappen brachten er hem waarschijnlijk toe in 's lands dienst de oorlogsvloot te vergezellen, zoo

om berichten af en aan te brengen als de schepen en de lotgevallen der vloot af te teekenen. In 1658 vergezelde hij de vloot van Wassenaar naar de Sont, en den 12den December van dat jaar schreef deze admiraal uit Kopenhagen aan de Hoog Mogenden een brief,[1] waarin ten slotte deze woorden voorkomen:

‘Desen hadt ick gemeent gisteren met de post te senden, die vermits het harde weer niet heeft connen wech comen en sendt se nu met het convoy dat de coopvaerdijvaerders met Godes hulp sal overbrengen, door Sr. van de Velde, Borger van Amsterdam die wtmuntende in schepen te teyckenen alleen uit curieusheyt en lieffde is met herwaerts gegaen op hoop dat een occasie voorvallende hij deselve soo nae naer 't leven als mogelijck is soude wtbeelden, heeft daertoe eenige schetsen gemaeckt die ons oordeels al heel nabij comen, sal blijde sijn U Ho. Mo. deselve te verthoonen soo het can geschieden, sonder U Ho. Mo. hoochwichtige besoignes te interrumperen: bidde U Ho. Mo. goedertierentlijck op mijn indispositie en onbequaemheit te willen excuseren in dien in desen eenige inconguniteyten mochten resideren, U Ho. Mo. verseeckerende dat hetgeen aen mijn bequaemheyt deficieert, ick wederom met alle getrouwe diensten sal soecken te suppleren.’

In 1665 was hij nogmaals in de vloot van Wassenaar, en hij had kort te voren bij den admiraal het middagmaal gebruikt, toen het schip van dezen in de lucht sprong. In 1666 ging de koene scheepsteekenaar mede met de vloot van de Ruyter om den aanstaanden zeestrijd tegen de Engelschen bij te wonen en af te beelden; Brandt voegt er bij dat een galjootschipper hem zou rond varen waar hij 't best kon zien om te teekenen. Met de grootste koelbloedigheid teekende hij aldus, te midden van de ijsselijkheden van een zeestrijd, gansche lange aan elkander geplakte vellen papier vol, met krijt en pen en een weinig oostindische inkt luchtig en vaardig schetsende.

Nauwkeurig schreef hij er op waar de voornaamste schepen en vlootvoogden lagen. Op een dier vellen vermeldde hij, dat de schipper hem waarschuwde er nu mede op te houden omdat het al te gevaarlijk was. Deze en een groot aantal dergelijke schetsen bevinden zich thans in het museum Boymans te Rotterdam. Het is waarschijnlijk op de in den vierdaagschen zeestrijd gemaakte teekeningen, dat de resolutie der Staten Generaal van den 15 Julij 1666[2] betrekking heeft, uit welke wij afleiden dat van de Velde de schetsen aan de Staten vertoond en dezen aangeboden heeft uitvoerige tafereelen daar naar te maken. Deze resolutie luidt aldus:

‘Sijnde ter Vergaderinge gelesen de requeste van Willem van de Velde, const ende scheeps teykenaer, laetst met kennisse ende acte van den Luitenant Admirael de Ruyter geweest sijnde op een vaertuygh omme pertinent aff te teeckenen 't geene in de bataille is voorgevallen,

Is naer deliberatie goet gevonden ende verstaen mits desen te versoecken den Raedt van State, dat haer Ed. de schetsen van de voorschreven bataille bij den suppliant gemaeckt willen opnemen ende met hem accorderen over den prijs whaer voor hy die, soo ten behoeve van de Taeffel van haer Ho. Mo. als voor den whelgemelten Raet zoude willen aennemen, te teeckenen ende te leveren.’[3]

1 De heer P.A. Leupe, aan 's Rijks archief geplaatst, heeft dezen brief uitgegeven in het Tijdschrift van het zeewezen, en het is aan hem dat wij de kennis van deze belangrijke bijdrage voor het leven van den ouden van de Velde verschuldigd zijn.

2 De vierdaagsche zeeslag had op 11, 12, 13, 14 Junij bevorens plaats gehad.

3 Rijks archief, Resol. der Staten Generaal. - Zij werd onvolledig medegedeeld door den heer Kramm. Het advies van den Raad van State, noch eenige latere beschikking heeft men kunnen vinden; de zaak is waarschijnlijk onafgedaan gebleven.

Dit alles heeft, meen ik, op den ouden Willem van de Velde, den ‘scheepsteekenaar’, betrekking en niet op zijn zoon, zoo als dit doorgaands wordt voorgesteld.

DE STORM.

De stukken van den ouden van de Velde zijn meestal op doek met de pen geteekend, de schepen, hun makelij en tuig, hun rijk gebeeldhouwde spiegels, de manoeuvreerende, strijdende, enterende, zwemmende of verdrinkende bemanning, alles met de grootste uitvoerigheid en juistheid, de golven en de lucht met grijs of bruin luchtig aangewasschen. Zijne luchten zijn zeer dun en fijn en bewijzen dat hij ook het penseel met groote kennis wist te hanteeren. Een viertal prachtige, groote stukken van dien aard worden thans op het Rijks archief bewaard, allen in fraaie lijsten met het uitgesneden wapen van Cornelis Tromp. Zij zijn dus in het bezit van dezen vlootvoogd geweest. De afgebeelde onderwerpen zijn: de overwinning van Maarten Harpertsz. Tromp op de Spaanschen bij Duins in 1639 en de krijgsbedrijven voor Duinkerken, beiden geteekend en gedateerd W.V. Velde f. 1659, de slag door van Galen bij Livorno in 1653 geleverd, geteekend W.V. Velde, bijzonder schoon van ordonnantie en met krachtiger tinten gewasschen, en de slag bij Ter Heyde in 1653, waarin de oude Tromp sneuvelde. Het laatstgenoemde stuk is geteekend W.V. Velde f. A$^{o}$ 1657 en daaronder staat: *'t galyoot van Velde.* Dubbel belangwekkend is dat groote doek omdat het ons vooraan

inderdaad dat beroemde galjoot te zien geeft, dat eene afzonderlijke afbeelding door de gravure waard is. Het vaartuigje ligt onder zijn zeil dicht bij de strijdvoerende schepen, bemand met drie varensgezellen en met vier stukken gewapend. En daar zit bovenop aan stuurboord de onversaagde 'scheepsteyckenaer' zeer rustig te schetsen, met een plank of portefeuille op zijne knieën.

Van zulk een vader erfde de jonge Willem bij de liefde voor de zee een groot talent. In 't *schilderen* behoefde deze echter een anderen gids dan zijn vader, die hem meer bijzonder het teekenen en den scheepsbouw kon leeren. De begaafde Simon de Vlieger, te Amsterdam, schijnt hem de geheimen van palet en penseel te hebben gewezen.

Van den drie en twintig jarigen schilder vinden wij een paar schilderijen vermeld in eene aanteekening, die ons tevens de prijzen doet zien voor werken van zijn vader en van hem besteed. Ik bedoel de geschrevene aanteekeningen van Rijklof van Goens, gouverneur van Ceylon (door den heer Kramm aangehaald in voce Lutkenhuysen), waaruit blijkt dat van Goens een aantal schilderijen van de van de Velde's had, waarover hij op A$^{o}$ 1656 noteert:

'Aen van de Velde *f* 600. en *f* 630. van mijn ontf. voor 3 stucken *f* 1770.
Aen van de Velde's zoon voor twee schilderijen *f* 320.
Een schilderije van van de Velde *f* 800.-
Een dito van zijn zoon *f* 160.'
Nogmaals op 1656 te Amsterdam:
'Nog 2 stucken by van de Velde met de pen gemaeckt, costen my *f* 1600. -'

Toen de oude Willem in dienst der engelsche koningen Karel II en Jacobus II kwam, nam hij zijn zoon mede. Bij order of the Privy Seal, gegeven in 1675, werd aan Willem van de Velde, den oude, een jaargeld van 100 pond toegelegd, voor het maken van *teekeningen* van zeeslagen, en een gelijk jaargeld aan Willem van de Velde, den jonge, voor het *schilderen* van deze teekeningen.[1]

Als vruchten van beider arbeid worden vermeld een aantal schilderijen in Hampton Court. Het blijkt uit een begrafenisbriefje dat Mr. Wm. V. Velde Senior, late painter of Sea-fights to their Majesties King Charles II and King James, gedragen werd, uit zijn huis in Sack Fieldstreet in Pickadilly, naar de Parish Church of St. James's, op den 16$^{den}$ December 1693.

Willem, de jonge, hoewel werkende voor de engelsche koningen en aanzienlijken, en hoewel engelsche zeetriomfen afbeeldende, heeft niet opgehouden nederlandsche zee-en watergezichten en voorvallen uit het nederlandsche zeewezen te schilderen. Het nemen van den Royal Charles in 1667 en het opbrengen van dien buit, - deze twee schilderijen heeft hij zeker nog voor zijn vertrek naar Engeland geschilderd. Later is hij ongetwijfeld meermalen naar Nederland terug gekeerd. In 1686 schilderde hij de groote, evenals de twee straks genoemde, in het museum te Amsterdam bewaarde schilderij, de haven van Amsterdam voorstellende, op stroom van het IJ gezien. Een Oostindievaarder met hoogen, vergulden spiegel is zoo pas van de reis

1 Charles the second etc... Whereas we have thought fit to allow the salary of one hundred pounds per annum unto W. van de Velde the elder for taking and making draughts of seafights; and the like salary of one hundred pounds per annum unto W. van de Velde the younger, for putting the said draughts into colours, for our particular use, our will and pleasure, and we do hereby authorize and require you, to issue your orders for the present and future establishment of the said salaries to the afore said W. van de Velde and W. van de Velde the younger, to be paid unto them and either of them, during our pleasure, and for so doing these our letters shall be your sufficient warrant and discharge. Given under our privy seal at our pallace of Westminster the 20 day of february in the 26th year of our reign (aldus 1675.) H. Walpole, *Anecdotes of painting in England*, *London* 1762.

terug gekomen, schepen en booten varen er heen, en in de nabijheid ziet men het rijke jacht van Amsterdam, en aan de andere zijde van het schip salueert een ander jacht. De lucht is met drijvende wolk en bedekt, het water stroomt met zachte golven.

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

In 1687 schilderde hij het in 1660 voorgevallen vertrek van Karel II uit Holland.

Schooner nog dan deze en andere historische voorstellingen zijn de zeeën en binnenwaters, de havenhoofden en stranden die hij schilderde, met allerlei slag van schepen en schuiten: nu eens vlakke waters bij doodsche windstilte, waar de tjalken en visschersschuiten dobberen met slap zeil en neêrhangende wimpels, of in 't verschiet een oostindievaarder ligt of een oorlogschip met zijn hoogen vergulden en kleurigen spiegel en jachten, langs wier boord de dikke rookwolk van het saluutschot blijft hangen over het water; dan stille plassen, waar hemel en water aan den gezichteinder in elkander vloeien, of eenige wolkkoppen zich zamenpakken aan den horizon; dan weder hollandsche stranden en oevers met roei- en zeilbooten en een schuit die van een bank wordt gehaald; een andermaal woelende waters, waar de kantige rug der golven en de frissche bries een tjalk of hengst doen dansen, gebogen onder een fok of een gaffelzeil.

EEN FRISSCHE BRIES.

Dan komen de fijnste eigenschappen van zijn penseel te voorschijn: de volkomen juiste teekening van den bouw en het tuig der schepen, de bevallige ordonnantie, de spiegelende vlakte of het klotsend gedans van het water, de fraaie luchten, met zooveel talent gecomposeerd in overeenstemming met de lijnen en kleuren van zijne schepen, de doorschijnendheid van zijn zilverige tinten, de fijnheid van zijn toon, de groote natuurlijkheid in alles.

Willem van de Velde, de Jonge, is den 6$^{den}$ April 1707 te Londen overleden. Hij liet een zoon Cornelis na, door Weijerman, die hem persoonlijk kende, als een uitstekend zeeschilder geroemd, en die bij Londen woonde. Kneller heeft in 1689 of 1680 het portret van Willem geschilderd, dat door J. Smith gegraveerd werd; een ander portret werd door Michiel van Musscher geschilderd. Dit stuk, vroeger bij den heer Verstolk van Soelen, thans bij den heer Th. Baring, stelt den kunstenaar in zijne schilderkamer voor, zittende voor den ezel waarop een aangelegde schilderij staat, terwijl schetsen en teekeningen naast hem op den grond liggen.

Roem en eer kroonden zijn werk bij zijn leven en na zijn dood, en zoowel zijne schilderijen als zijne snel en fraai gewasschen teekeningen werden ten koste van telkens grootere sommen voor de voornaamste kabinetten en musea verzameld. In Engeland, waar zijn talent door kenners en kunstenaars in de hoogste mate vereerd werd en nog wordt vereerd, bevindt zich een groot aantal van zijne schoonste werken.[1]

Wij geven hieronder een paar fac-similes van zijne handteekening: het eerste op zijne schilderij van den vierdaagschen zeeslag, het tweede op zijn groot doek dat de haven van Amsterdam voorstelt, beiden in het museum te Amsterdam:

*W V Velde J 1686*

C. V O S M A E R

1 J. Smith beschrijft in zijn Catologus 262 schilderijen van Willem van de Velde Jr. Zeven achtsten daarvan bevinden zich in openbare en bijzondere verzamelingen in Engeland.

*Italiaansche school*
*Historie, Portret.*

## Leonardo da Vinci
## 1452-1519

Da Vinci - ziedaar de persoon in wien op het volmaaktst het ideaal was vertegenwoordigd van wat in de italiaansche renaissance als het toppunt van cultuur werd aangemerkt. Leon Battista Alberti, wien hij geleek, was zijn prototype, doch Leonardo vereenigde in hoeveelheid en hoedanigheid nog veel meer dan deze. Bijna alle zijden van het menschelijk denken en werken waren in hem

vertegenwoordigd, en hij was de groote hoofdman van de nieuwe italiaansche kunst, zoo als die reeds door Mantegna, Bellini, Masaccio was voorbereid.

Dit schitterend en veelzijdig genie werd, twee-en-twintig jaren vóor Michelangelo, een-en-dertig jaren vóor Raphael, in 1452 in het kasteel van Vinci, in Valdarno, bij Florence geboren. Hij was de natuurlijke zoon van ser Piero d'Antonio da Vinci, notaris der republiek, die hem in zijn huis, onder de oogen en met toestemming van zijne drie achtervolgende

echtgenooten deed opvoeden, en hem deed wettigen.[1] Zijn geest was rusteloos, vorschend, weetgierig; alle studiën vatte hij aan, rekenkunst, meetkunst, muziek, teekenen, boetseren; hij wierp zich van het eene vak in het andere. Zijn vader vertrouwde dezen genialen jongeling toe aan de leiding van een groot kunstenaar, den schilder, beeldhouwer en bouwkunstenaar Andrea Verocchio. En dit was een gelukkige keus; want beiden begrepen elkander en tusschen beiden bestond groote overeenkomst. Beiden waren begeerig tot waarnemen en vurig in het uitvoeren, beiden bezaten bevalligheid en kracht, fijnheid en breedheid, beiden bewonderden de natuur en de klassieke oudheid, beminden de muziek en hadden een groote liefde voor paarden. Leonardo leerde de schilderkunst zóo snel dat hij weldra zijns meesters medearbeider werd. In een Doop van Jezus[2], door Verocchio voor de geestelijken van Valombreuse uitgevoerd, schilderde de 'giovanetto' twee engelen, zoo schoon en zoo nieuw van uitdrukking, dat Verocchio, volgens Vasari, het penseel niet meer wilde bezigen. Zijn geheele jeugd bracht da Vinci in Toskane door, Florence vervullende door het gerucht van zijn levenswijs en den roem zijner kunst, en allen verbazende door zijne verwonderlijke uitvindingen. Nu eens vormde hij door het samenvoegen van reuklooze stoffen afschuwelijke stanken, dan deed hij door middel van onzichtbare blaasbalgen onopgemerkt blazen zwellen, die allengs de kamer vulden en de aanwezigen noodzaakten weg te gaan; hij vond werktuigen uit die van zelve meubelen ophieven, of toestellen om ontzachelijke gewichten op te lichten, pompen om moerassen droog te malen, werktuigen om de Arno door een kanaal van Florence naar Pisa te leiden. Inmiddels teekende hij naar de natuur duizende voorwerpen, portretten, landschappen, planten, bloemen, dieren, vooral paarden, en boetseerde in klei beeldjes van vrouwen en kinderen, waarin zich reeds de uitstekende fijnheid en bevalligheid van zijn geest en de vrucht van een vroeg gerijpt talent kond deden. Men zag hem dikwijls op straat de personen, die hij om hun schoonheid of leelijkheid opmerkte, in een klein boekje nateekenen. Zijn leven was dat van een volkomen edelman. Den degen voerde hij met eene behendigheid, die de grootste meesters op de wapenen verbaasde, en hij schreef een leerboek over het schermen ten gerieve van jonge edellieden. Hij was zoo sterk, dat hij een hoefijzer met de hand boog. Als onovertroffen ruiter hield hij de fraaiste paarden, en wist hij de wildste te temmen en te berijden. In den dans blonk zijne vlugheid en bevalligheid uit. Even beschaafd was zijn geest. Zijn vernuft, zijne groote uitgaven, zijne liefhebberijen van allerlei aard, zijne schoonheid, de onwederstaanbare aantrekking van zijn blik en zijn gesprek, zijne fraaie stem, - want hij zong en improviseerde als een volkomen musicus, zich begeleidende met de guitaar of de viola, - dit alles maakte hem tot een der fijnst beschaafde en ridderlijkste mannen van zijn tijd. In het gezelschap van de bevalligste vrouwen kon hij haar bevalligheden waarnemen en bestuderen. Leonardo bestudeerde echter ook de ruwere en grovere natuur; somtijds, verhaalt zijn leerling Lomazzo, nam hij landlieden met zich mede en hield hunne gelaatstrekken en gestalte in zijn geheugen, wanneer hij ze door het verhalen van allerlei kluchten in vrolijkheid had doen uitbarsten. Een andermaal volgde hij den stoet van een misdadiger om den angst van den doodstrijd waar te nemen. En daarvoor moest hij zijn zachten aard geweld aandoen, want hij was goed en men had hem meermalen op de markt vogels zien koopen, met geen ander doel dan om ze dadelijk de vrijheid te geven.[3]

1 Zijne geboorte in 1452 is uit de plaatselijke archieven bewezen. Zijne moeder heette Caterina Cattabriga of Accattabriga.
2 In de akad. der schoone kunsten te Florence.
3 Vasari.

Het portret van Leonardo, aan het hoofd dezer levensschets geplaatst, is naar eene teekening van hem zelven genomen. Een voortreffelijk door hem geschilderd portret, dat hem op zestigjarigen leeftijd voorstelt, berust in de galerij der Uffizi te Florence; het is onder anderen door Raphael Morghen gegraveerd.

Zijn vader bracht hem eens een rondas, door een boer gemaakt die er gaarne iets op geschilderd zag. Leonardo verzon er iets afschrikwekkends voor en versierde het schild met een monster, saamgesteld uit een vleermuis, hagedis, slang, pad en andere soortgelijke dieren; dit gedrocht schoot vuur uit de oogen en rook uit den neus, en zijn bek braakte venijn. Zijn vader schrikte op het eerste gezicht er van, maar zond den boer een ander schild, terwijl hij dit zonderlinge werk voor honderd dukaten aan kooplieden uit Florence verkocht, die het voor driemaal zooveel aan den hertog van Milaan overdeden. Het is onbekend wat er van dit zeldzame stuk geworden is, dat in het ongunstige lot van zoovele van da Vinci's werken schijnt gedeeld te hebben.

STUDIEKOP VAN EEN OUDEN MAN.

Leonardo volgde somtijds de natuur met de grootst mogelijke getrouwheid na. Zoo schilderde hij in 't grauw een patroon voor een tapisserie, die eene vlaamsche fabriek voor den koning van Portugal moest maken. Het stelde Adam en Eva in het paradijs voor, en hij schilderde dit zóo uitvoerig, dat men er niet alleen de dieren in al de verscheidenheid van hun aard en huid, maar ook de planten, bloemen en grasjes in herkende. Het was alsof Leonardo in deze uiterste mate van uitvoerigheid nog een spoor toonde van de oude richting. Maar somtijds verhief hij zich weêr tot een grooten en stouten stijl. Het is te betreuren dat bijna al zijn vroegste werken verloren zijn, zoo als onder anderen zijn N e p t u n u s , de met houtskool geteekende portretten van Americus Vespucius en van Scaramuccia, den hoofdman der Zingani. In de galerij der Uffizi te Florence zijn echter nog een aangelegde schilderij, de a a n b i d d i n g d e r k o n i n g e n en een M e d u s a h o o f d bewaard; dit laatste stelt Medusa stervende voor, met groene, uit slangen saamgestelde haren, die zich kronkelen om het lijkkleurige gelaat.

Da Vinci schijnt zich omstreeks 1483 naar Milaan te hebben begeven. Ludovico Sforza, bekend door zijn bijnaam d e M o o r , die zich met geweld en misdaad van het gezag in Milaan had meester gemaakt, verlangde deze stad tot een ‘nieuw Athene’ te maken, een schitterend hof te hebben en groote kunstenaars en vernuften om zich heen te vestigen. Leonardo was te Milaan reeds beroemd en hij werd derwaarts geroepen.... als musicus en om de guitaar te bespelen. Wij hebben reeds medegedeeld dat hij er in uitmuntte zijne geïmproviseerde verzen daarmede te begeleiden. Doch hij bracht nu ook eene door hem uitgevonden viola mede, van zilver gemaakt in den vorm van een paardekop. Zijne talenten, zijn uiterlijk, zijn gesprek, met gemak gevoerd over alle onderwerpen, dit alles had weldra ieder ingenomen en Ludovico kon hem niet meer missen. Da Vinci gevoelde zich daar op zijne plaats; want, zoo als Stendhal zegt, het hof had toen eene aantrekkelijkheid die het nu mist; het was toen de volmaaktste kring van het gezelschapsleven, zoo als het thans niet meer is dan een hindernis daarvoor.

Maar Leonardo was niet alleen te Milaan gekomen om op de guitaar te spelen. Hij schreef aan Sforza een brief, waarvan het kostbare ontwerp onder zijne handschriften is bewaard gebleven en dien wij in zijn geheel doen volgen. Alsof alles in dezen zonderlingen man oorspronkelijk moest zijn, zoo is ook deze brief van de rechter naar de linker zijde geschreven, zooals Leonardo gewoon was.

Dit vreemde en karakteristieke stuk luidt aldus:[1]

‘Daar ik, zeer doorluchtige heer, tot heden gezien en aandachtig beschouwd heb de werken van hen die geacht zijn als groote meesters en uitvinders van oorlogswerktuigen, en daar ik heb bemerkt dat de uitvinding en de uitwerking van die werktuigen niets meer is dan wat tot heden in gebruik was, zal ik mijn best doen, zonder de verdiensten van anderen te beradeelen, mij door uwe doorluchtigheid te doen begrijpen, door haar mijne geheimen mede te deelen. Tot zoo lang zich de gelegenheid voordoe ze uit te voeren, geef ik er u de volgende nota van:

I. Ik bezit een middel om zeer lichte en draagbare pontons te maken. Ik kan er ook maken die onbrandbaar zijn, en ik heb een middel om die van den vijand te verbranden.

II. Ik weet hoe men bij een belegering de grachten kan droog maken en een groote menigte lichte bruggen maken, en andere daartoe dienende werktuigen.

III. Item. Als men door de hoogte der muren of de gesteldheid der plaats geen bombarden kan gebruiken, zou ik toch elke vesting kunnen vernietigen die niet op een rots gebouwd was.

IV. Ik bezit ook het geheim om gemakkelijk draagbare bombarden te maken, waarmede men den donder kan werpen, en waarvan de rook de vijanden in verwarring brengt.

V. Item. Door middel van holle, nauwe wegen, zig-zag-gewijze, weet ik de troepen zonder gerucht naar eene bepaalde plaats te voeren..... (hier is eene gaping)... in geval men onder grachten of water door moest.

VI. Ik maak overdekte wagens die niet te vernielen zijn, waarmede men in des vijands drommen doordringt en zijn artillerie vernietigt. De vijandelijke macht kan zoo groot niet zijn, of men kan ze op deze wijze verbreken, en achter die wagens kan het voetvolk vooruit komen zonder gevaar en hindernis.

VII. Item. Als het noodig is, zal ik bombarden, mortieren, enz. maken, geheel van de nu gebezigde verschillend.

VIII. Waar de bombarden geen uitwerking zouden doen, zou ik katapulten, balisten en andere werktuigen maken, wier uitwerking verwonderlijk en geheel nieuw is. Ten slotte kan ik eene menigte middelen voor den aanval beramen.

1 De brief is in deel 382 der handschriften van de Ambrosiaansche bibliotheek.

IX. Als men op zee is, kan ik een aantal middelen van aanval en verdediging gebruiken, bij voorbeeld, schotvrije schepen maken, kruit maken en rook veroorzaken.

X. In tijd van vrede, geloof ik, zonder iemands mededingen te vreezen, de betrekking van architekt te kunnen uitoefenen, hetzij voor openbare en bijzondere gebouwen, hetzij voor zoodanige constructies die dienen om het water te leiden en te verspreiden.

STUDIE VOOR DE PROPORTIE VAN HET MENSCHENBEELD.

Item, kan ik alle soorten van beeldhouwwerk in klei, marmer en brons besturen en uitvoeren.

Item, kan ik in 't schilderen alles doen wat men verlangt, even goed als wie ook. Ik zou ook het bronzen paard kunnen maken (het standbeeld) dat moet worden opgericht ter eeuwige vereering en tot een gelukkig aandenken aan uw heer vader en de edele familie Sforza.

En indien eenige van de hierboven aangeduide zaken onmogelijk worden geacht, verbind ik mij er proeven van te toonen in uw park of welke andere plaats uwe Doorluchtigheid zal goed vinden, aan wie ik mij nederig aanbeveel, enz.'

Sforza liet zich in kunstzaken niet bidden. Leonardo werd onmiddelijk aan 't werk gesteld en moest om te beginnen de portretten van den hertog en zijne geliefde, Cecilia Gallerani schilderen. In het museum der ambrosiaansche bibliotheek zijn een geschilderd en een geteekend portret van Sforza. Hij ziet er als een ware deugniet uit, en men kan op Leonardo's werk vertrouwen, want altijd is de natuur er trouw en op den voet gevolgd. Van het portret van Cecilia berust aldaar slechts eene kopie. De wellustige hertog was ook vroom, en Leonardo moest zijne Cecilia een andermaal schilderen als de heilige Cecilia. Eene andere geliefde des hertogs, Lucrezia Crivelli, even als Cecilia eene dochter van edel geslacht, werd ook door Leonardo geportretteerd; waarschijnlijk is dit de in den Louvre onder den naam van de Belle Ferronnière bekende schilderij. Dit is een zeer schoon portret. In vasten en fijnen omtrek is het in eene heldere, en bijna zou men zeggen drooge manier geschilderd, zonder die geheimzinnige en donkere schaduwen die hem weldra eigen werden.

Toen Sforza's neef Galeazzo in 1489 met Isabella van Arragon huwde, was aan Leonardo de versiering der feesten opgedragen, bij welke gelegenheid hij door kunstige toestellen het paradijs met de zeven planeten voorstelde. Elke planeet was vertegenwoordigd door eene eigenaardig uitgedoschte persoon. Uit het paradijs kwam een godheid te voorschijn die een sonnet zong ter eere van de jeugdige echtgenoten. Zulke toestellen te maken was een spel voor hem. Voor dat hij Florence verliet had hij voorgesteld een werktuig te maken waarmede hij de basiliek van St. Laurens zou opheffen. Toen lachte men daarom; te Milaan evenwel plaatste hij eene reliek onder den laatsten boog van den dom, waar zij nog berust, terwijl eene teekening is bewaard gebleven van de daarvoor gebezigde toestellen. Voor alle werken en feesten werd Maestro Leonardo gebruikt. Toen Sforza de schoone Beatrice d'Este huwde[1] werd hem opgedragen hare vertrekken in het kasteel la Rocca met schilderijen te versieren en een bad in den tuin te bouwen; toen men het kanaal van Martesana bevaarbaar wilde maken, was hij het weder die er de plannen voor maakte, zooals hij een altaarstuk schilderde dat Sforza aan keizer Maximiliaan wenschte te zenden.

Natuurlijk was hij ook weder de man die aan Sforza's plan om eene akademie op te richten, uitvoering gaf. Het was bovendien een denkbeeld van Leonardo, en deze schreef ook de woorden Academia Leonardi Vinci in het diploma, waarop hij een weefsel van slingers, koorden en strikken had getrokken trots den besten kalligraaf. Deze akademie was de eerste instelling van dien aard in Italië; zij heeft Bernardino Luini, Andrea Solario, Marco d'Oggione, Beltraffio, Gaudenzio Ferrari, Andrea Salaï, Melzi, Lomazzo en andere talenten gekweekt. Het was Leonardo ernst met zijn hier gegeven onderwijs, en van zijn veelvuldig genie kan men bevroeden hoe zijn onderwijs was. Het is voor deze akademie dat hij zijne verhandelingen over de perspectief, het licht en de schaduw, de bewegingen, de vlucht der vogels, de ontleedkunde van het paard en over de schilderkunst samenstelde. Dit laatste stuk is bekend, doch het is niet door zijne hand uitgegeven. Men treft er een aantal zaken

1 Leonardo heeft met potlood een keurig, fijn portretje in profiel van haar geteekend, nu in het Ambrosiaansche museum; alwaar ook een door hem geschilderd portret van haar berust.

in die toen nieuw waren. Opmerkelijk is bij voorbeeld, vooral met het oog op de voorafgaande manier van schilderen, de volgende les: ‘Het eerste oogmerk des schilders is, te maken dat de platte oppervlakte der schilderij een verheven en zich van den achtergrond losmakend lichaam schijne, en hij die in dit opzicht de anderen overtreft, verdient de grootste meester in zijn vak

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

genoemd te worden. Dit toppunt van kunst ontstaat door de juiste plaatsing en verdeeling van licht en bruin, door wat men clair-obscur noemt; zoodat een schilder, die de schaduwen nalaat waar ze noodig zijn, tot zijn oneer werkt en zijn arbeid verachtelijk maakt bij hen die juist oordeelen, om zich aangenaam te maken bij het algemeen en de onkundigen die in een schilderij alleen het schitterende en smeltende van het koloriet zien, zonder te letten op het relief.'

HERTOG SFORZA (Schets van Leonardo).

Dat kondigde toen in de schilderkunst eene revolutie aan en stelde twee bestanddeelen als noodzakelijk vast: de perspectief en de werking der schaduwen. Zoo de schilderkunst vroeger een gering relief had gegeven, als het ware een basrelief, leerde hij nu dat het vooral in het wezen dezer kunst lag, een sterk relief, als het ware een ronde bosse te geven. Opmerkelijk is nog de in zijn leerboek gegeven les: 'Ik zeg dat de schilder de houdingen en bewegingen der menschen dadelijk moet opmerken, zoodra zij plaats hebben, en ze in zijn zakboekje schetsen, maar niet wachten tot dat bij voorbeeld het weenen wordt nagedaan door iemand die geen reden heeft tot weenen, en aldus naar zulk een model die uitdrukking namaken.' Altijd de natuur dus, en altijd de actie op

heeter daad betrapt. Lomazzo verhaalt ons hoe Leonardo's woord en daad deze theoriën bezielde, en hoe zij in die akademie samensprekingen hielden en bespiegelingen, b.v. over de vraag: of de schilderkunst edeler is dan de beeldhouwkunst. Leonardo schreef daar eene verhandeling over; hij kwam er tot dit besluit: dat hoe meer eene kunst het lichaam inspant, hoe minder edel zij is.

Leonardo's handschrift over *licht en bruin*, bevat deze aanteekening: ‘den 23$^{en}$ April 1490 heb ik dit boek aangevangen, en ben ik weder begonnen aan het paard.’ Dat paard was het ruiterstandbeeld dat Sforza voor zijn vader wilde oprichten. Er bestaan ontelbare studiën en schetsen van paarden door Leonardo, met rood krijt of de pen, van voren, van achteren, op zijde, steigerend, in draf of galop, en van onderdeelen als koppen, borsten, hoeven. In de collectie te Windsor is eene schets die doet vermoeden dat hij aarzelde tusschen zijn zin voor beweging en handeling en de herinnering aan de rust der antieke beelden. In een der openbare galerijen te Turijn of te Milaan berust een vast geteekend schetsje, dat hier in afbeelding wordt medegedeeld, en dat wellicht als het ontwerp voor dit standbeeld mag beschouwd worden.

Het ruim 7½ el hooge ruiterbeeld van Sforza werd in 1493 voltooid, en bij gelegenheid van een doorluchtig huwelijksfeest werd het model onder een zegeboog op het plein van het kasteel ten toon gesteld. In een der gedichten op die feesten wordt het aldus door Lazzaroni beschreven:

> Fronte stabat prima, quem totus noverat orbis
> Sfortia Franciscus, Ligurum dominator et altae
> Insubriae, portatus equo.

Het beeld werd echter nooit in brons uitgevoerd. Doch wij hebben thans te spreken van het meesterstuk dat de nieuwere schilderkunst inwijdt, Leonardo's A v o n d m a a l . Het was de muur aan het eind van een lang refectorium in het klooster Santa Maria delle Grazie te Milaan, dien Leonardo moest beschilderen met dit tafereel, waarin hij het oogenblik moest uitdrukken waarop Jezus zegt: ‘een van u zal mij verraden.’ Hij bereidde zich daartoe voor door vele studiën en lang nadenken.

In de werkelijkheid zocht hij de typen voor de apostelen, bezocht de markten en voorsteden, met het schetsboek in zijn zak, en teekende er vlug al datgene in wat hem kon dienen, zelfs het leelijkste, dat hij daarna veredelde. Toen hij zijne compositiën had vastgesteld, teekende hij afzonderlijk de hoofden met pastel.

Aarzelend over de wijze hoe hij Jezus' gelaat zou schilderen, ging hij zijn vriend Bernardo Zenole bezoeken, die hem zeide: ‘Leonardo, gij hebt zulk een grove vergissing begaan, dat God alleen ze herstellen kan; want het is zoo min in uw vermogen als in dat van eenigen sterveling aan uw figuur van Jezus grooter schoonheid te geven en een goddelijker uitdrukking dan gij reeds aan de gezichten van Jacobus Major en zijn broeder gegeven hebt. Laat dus den Christus onvoltooid, want gij zult het nooit zoover brengen dat hij een Christus schijne bij de twee apostelen.’[1]

Intusschen spreekt Armenini, die in de 15$^{e}$ eeuw schreef, de omstandigheid dat Leonardo dit hoofd onvoltooid zou hebben gelaten, tegen, en verzekert dat het wel degelijk was afgemaakt. Maar Vasari en Lomazzo hebben met deze bewering misschien alleen willen zeggen dat het gelaat in Leonardo's schatting onvolmaakt bleef. Het bezit evenwel eene groote mate van schoonheid en teederheid.

1 Lomazzo verhaalt dit in zijn Trattato della Pittura.

Ongeduldig over den last door des schilders toestellen zoo lang in zijn eetzaal veroorzaakt, ging de prior van het klooster zich bij den hertog beklagen. De hertog gaf Leonardo zijn verwondering te kennen dat het werk zoo lang duurde. Deze antwoordde dat hem dit verbaasde, want dat er geen dag voorbij ging waarop hij er niet twee uren aan arbeidde. De prior dit vernomen hebbende, zei

den hertog dat de schilder niets meer er aan te doen had dan den kop van Judas en dat hij er nu in geen jaar geweest was. Verstoord deed de hertog Leonardo andermaal bij zich komen. Kunnen de paters schilderen? vroeg deze. Ik werk er alle dagen twee uren aan. - Hoe dat? - Uwe Doorluchtigheid wete dat ik alleen nog maar den Judaskop moet maken, dien beruchten booswicht. Ik moet hem een gelaat geven dat zijn aard uitdrukt; daarom ga ik sints een jaar dagelijks naar het Borghetto, waar het laagste gepeupel woont, maar ik heb nog geen gezicht kunnen vinden dat aan mijne gedachte beantwoordt. Als ik het gevonden heb, maak ik in een dag de schilderij af. Maar zoo al mijn zoeken vergeefs blijft, dan zal ik den kop van den prior er voor gebruiken, die zich bij u over mij komt beklagen en die mij reeds zeer geschikt voorkwam. Maar ik aarzelde nog hem in zijn eigen klooster belachelijk te maken.[1] De hertog lachte en begreep den kunstenaar. Eenigen tijd later vond Leonardo een gepast model en schilderde den Judas.

MARIA HET KIND JEZUS ONDERRICHTENDE (Teekening).

Eindelijk, omstreeks 1497, hield de schilder zijn werk voor voltooid. Ieder kent deze voorstelling, door de gravure vermenigvuldigd. Aan weerszijden van Jezus zijn de twaalf apostelen in twee groepen, ieder van drie figuren, geschikt. Eene oude kopie van het stuk bevat hunne namen. Zij volgen aldus, te beginnen met de staande figuur aan het eene eind der tafel: Bartholomeus, Jacobus minor, Andreas, Petrus, Judas, Johannes, Jezus, Jacobus major, Thomas, Philippus, Mattheus, Thaddeus, Simon.

Leonardo heeft op den tegenover deze schilderij staanden muur de portretten van Ludovico, Beatrice en hun twee zonen geschilderd, maar daar zij in olieverw waren uitgevoerd, zijn zij door de vochtigheid van den muur geheel vergaan. Dezelfde oorzaak deed aan het A v o n d m a a l zooveel nadeel. Reeds ten tijde van Lomazzo, in 1560, waren de kleuren bijna verbleekt en was de schilderij niet veel meer dan een schets. Lomazzo verklaart uitdrukkelijk dat Leonardo het Avondmaal met eene soort van olieverw schilderde. Maar deze beroemde schilderij had nog zooveel te ver-

1 Aldus wordt dit door Giraldi medegedeeld.

duren! Toen François I haar zag, twintig jaar na hare voltooiing, was zij nog ongeschonden; hij wilde haar overbrengen naar Frankrijk, en het ware te wenschen dat hij het had kunnen doen. Maar men kende toen de kunst nog niet om muurschilderingen op doek over te brengen. Het A v o n d m a a l bleef dus aan de achteloosheid der dominikanen blootgesteld, die zich zelfs niet ontzagen de beenen van Jezus en een paar apostelen weg te breken om te dier plaatse een deur te maken, en een keizerlijk wapenbord te spijkeren dicht bij het hoofd van Jezus. Dit had plaats in 1652. Vijf en twintig jaren vroeger had kardinaal F. Borromeo er een trouwe kopie van laten maken, waarbij ook de in de Ambrosiaansche bibliotheek bewaarde teekeningen van Leonardo werden gebezigd. In 1726 bood zekere Bellatti zich aan om de schilderij te herstellen, en hij trok er dapper op los. In 1770 schilderde een andere restaurateur er nog eens overheen, doch hij werd gestuit toen hij nog maar Mattheus, Thaddeus en Simon moest oververwen. Generaal Buonaparte gebood in 1796 dat het refectorium vrij zou zijn van inlegering, maar in weerwil van dit bevel, dat hij na de bezichtiging van het stuk en alvorens te paard te stijgen, op zijn knie onderteekende, maakte een lomperd van een generaal er een stal van, en de dragonders vonden het vermakelijk de apostelen met steenen te werpen.

Zoo is dit heerlijke kunstgewrocht thans niet meer dan een schim, een schijnsel van vervlogen schoonheid.

Eenige bijzonderheden die Matteo Bandello bewaard heeft over de wijze waarop Leonardo aan dit stuk arbeidde, mogen hier eene plaats vinden. Bandello was dominikaner en had da Vinci gekend. ‘Leonardo, zegt hij, kwam dikwijls 's morgens zeer vroeg. Hij liep snel de stelling op. Daar vergat hij dan tot zelfs zijn voedsel, zijn penseel niet uit de hand leggende van het opgaan der zon totdat de duisternis hem belette voort te gaan. Andere malen raakte hij er in geen drie of vier dagen aan, maar kwam een paar uren met gekruiste armen er voor zitten kijken, waarschijnlijk de kritiek op zijn werk makende. Op vollen middag heb ik hem, wanneer de heete zon de straten doet verlaten, uit de citadel zien komen, waar hij het model van het ruiterstandbeeld boetseerde, en zonder de schaduw te zoeken, langs den kortsten weg naar het klooster gaan; dan gaf hij in der haast twee, drie penseeltoetsen aan een der hoofden en ging daaarop weer dadelijk weg.’

Toen Ludovico Sforza den storm die hem van fransche zijde bedreigde zag opdagen, schonk hij aan da Vinci, die in twee jaren zijn jaargeld van 2000 dukaten niet ontvangen had, een wijngaard bij Vercelline; de giftbrief van 1499 bestaat nog.

Onvermogend om Lodewijk den XII$^{e}$ het hoofd te bieden, nam Sforza de vlucht, en de koning deed zijne intrede in Napels. Het was bij die gelegenheid dat twee groote werken van Leonardo werden vernield, zijne verhandeling over de a n a t o m i e v a n h e t p a a r d, en het model van het ruiterbeeld, dat door de gasconsche boogschutters tot een schijf voor hunne pijlen werd gebruikt.

Het is niet met juistheid bekend wat Leonardo toen deed. Misschien ging hij naar zijn vriend Melzi en schilderde toen in diens woning de groote figuur der Moedermaagd. Met zijn vrienden Luco Paciolo[1] en Salaï ging hij later naar Florence en samen bewoonden zij daar hetzelfde huis. Hij vond er oude vrienden, Perugino, Botticelli en Lorenzo di Credi; hij vond er nieuwe en jongere kunstenaars, Filippino Lippi, Bocacio della Porta. Twee jongeren evenwel begonnen zich in Italie boven allen te verheffen, Michelangelo en Raphael. Da Vinci werd te Florence in zijne hooge waarde erkend; hij hield er zich met eene compositie van St. Anna bezig, die de hoogste bewondering der Florentijnen opwekte.

1 Deze Paciolo vermeldt in zijn boek D i v i n a p r o p o r t i o n e, dat Leonardo de teekeningen voor dit werk maakte.

Het was toen, kort na zijne komst te Florence, dat da Vinci een zijner meest bewonderde schilderstukken aanving, het beroemde portret van Mona Lisa.[2] Vasari, ‘el buon Giorgino,’ verhaalt er

2 Dit portret werd door Francois I gekocht voor 4000 ecus d'or, 12000 livres volgens anderen. Het is gegraveerd door Fauchery en door Calamatta. In den Louvre, waar het thans in de Salon carré prijkt, zijn nog van da Vinci: een Johannes de dooper in een landschap (door sommigen wordt de echtheid betwijfeld), Maria, het kind Jezus en Anna, benevens een lam dat door het kind Jezus gestreeld wordt; (het vignet op bladz. 1) hiervan zijn onderscheidene oude kopiën; Maria, het kind Jezus, St. Jan en een engel; een vrouwenportret, bekend als al belle Ferronnière, maar waarschijnlijk Lucrezia Crivelli, maitres van Sforza; Bacchus; en eene oude verkleurde kopie van het avondmaal. Voorts eenige teekeningen, waaronder eene studie voor de schilderij van Maria, Anna en het kind Jezus.

ons dit van: ‘Hij begon voor Francisco del Giocondo het portret van Mona Lisa, zijne vrouw, en na er gedurende vier jaren aan gearbeid te hebben, liet hij het onvoltooid; dit portret is nu bij den koning van Frankrijk te Fontainebleau.

MONA LISA DEL GIOCONDO (In den Louvre).

Om te begrijpen tot hoever de kunst kan gaan in de nabootsing van de natuur, moet men dit hoofd zien, waarvan de geringste bijzonderheden met buitengewone fijnheid zijn uitgevoerd. Het oog, schitterend en vochtig, is omringd van die zacht roode en licht grijze tinten die men alleen met de grootste fijnheid van toets kan verkrijgen. De oogharen zijn met verwonderlijke natuurlijkheid geteekend, zoodat men ze als uit het vel ziet komen, hier dikker, daar dunner. De neus, die schijnt te ademen door de fijne neusgaten, waar het bloed doorschijnt; de mond, welks trekken wegsmelten in het zachte rood van het gelaat; de holte van den

hals, waar men het kloppen der aderen meent te zien - dat alles is zoo bewonderenswaardig dat het de wanhoop uitmaakt der grootste kunstenaars. Terwijl hij deze schoone Mona Lisa schilderde, wier schoonheid hij vreesde te verminderen, had Leonardo haar omringd met zangers, muziekanten en narren, om haar eene zachte vrolijkheid te doen behouden en haar te vrijwaren voor die uitdrukking van vermoeienis en verveling die de langdurige zittingen gewoonlijk veroorzaken; het gelaat heeft dan ook een glimlach van onuitsprekelijke fijnheid, bevalligheid en ondeugendheid behouden. Alles saamgenomen is Leonardo's werk een wonder, een meer goddelijke dan menschelijke arbeid.' Zoo spreekt Vasari, en wie thans in den Louvre dit heerlijke meesterstuk bewondert, zal betooverd, en misschien ook wel gevangen door den doordringenden en sensuelen blik dier oogen, hem geen ongelijk geven.

Leonardo heeft onder anderen eenige aanteekeningen gehouden van wat hij omstreeks dezen tijd deed. Den 30$^{en}$ Juli 1502 gaat hij naar Urbino, waar hij een duiventil teekent, een trap met verscheiden leuningen en de citadel. Den 1$^{en}$ Augustus is hij te Pesaro, waar hij schetsen neemt van verscheidene werktuigen; den 8$^{en}$, te Rimini, teekent hij den indruk op hem door het murmelend geluid der openbare fontein te weeg gebracht; den 11$^{en}$ is hij te Cesene en beschrijft er de wijs waarop de inwoners de druiven vervoeren. Den 6$^{en}$ September teekent hij de haven van Cesenatico. Dan is hij te Imola, te Faenza, te Forli, en over Bologna te Florence terug gekomen, begint hij daarna een uitstap naar het Zuiden. Dezen tocht deed hij op last van Cesar Borgia, die hem tot zijn architekt en ingenieur had benoemd, hetgeen hij evenwel in 1503 reeds ophield te zijn.

Te Florence was men op dit tijdstip bezig met een grootsch plan, het versieren van de zaal van den Grooten Raad. Leonardo moest in wedstrijd met Michelangelo daarvoor een groot tafereel ontwerpen, dat den slag van Anghiari, in 1440 door de republiek tegen de Milanezen gewonnen, zou voorstellen. Leonardo begon zijne studiën met voor zich zelven een kort verhaal van den slag op te stellen. Daar hij inzag hoeveel partij hij kon trekken van zijne kennis van het paard, begon hij een aantal ontwerpen en schetsen te maken, waaronder zeker ook dat voortreffelijke blad behoort waarop een gevecht met paarden en ruiters, (deze laatsten als anatomische figuren geteekend), is ontworpen.[1] Da Vinci kende ook de anatomie van den mensch zoo goed als zijn tegenstander. Hij schreef er eene verhandeling over. Bij den genueeschen hoogleeraar della Torre had hij de ontleedkunde geleerd. Terwijl de professor dissekeerde, maakte da Vinci met rood krijt teekeningen die hij later met de pen nog scherper en juister preciseerde; daarbij schreef hij de opmerkingen van den ontleedkundige, van de rechter naar de linker zijde, zooals hij gewoon was en gelijk men nog zien kan in de handschriften die het Britsch museum bezit.

Al wat van deze compositie is overgebleven, is, behalve de studiën en de beschrijvingen van Vasari en Cellini, een stuk kopie van eene groep.[2] Men ziet er in hoe de schilder, die zoo teeder en zoo fijn kon zijn, zich ook tot een stoute uitvoering, tot een uitdrukking van groote kracht en razernij kon verheffen. Zelfs de innige vriend van Michelangelo, Vasari, spreekt hier van eene maestria incredibile.

1 Deze teekening is in het bezit van den heer Thiers; andere studiën van paarden in dat van den heer E. Galichon.

2 Rubens heeft er een vrije studie naar geteekend; het is naar deze dat Edelinck zijne plaat graveerde.
Er bestaat ook nog een in 1558 gegraveerde prent door Lucensi naar eene kopie van het carton gemaakt.

Het karton van Michelangelo stelde het oogenblik voor waarop de florentijnsche soldaten, op 't klinken van de trompet terwijl zij zich baadden in de Arno, hun kleederen en wapens grijpen. Een gedeelte van dat van Leonardo ziet men hiernaast.

Toen da Vinci zijn in grisaille geschilderd karton voltooid had, maakte hij zich gereed het in kleuren op den muur uit te voeren, en wel met olieverwen; maar de verw alweder bedervende, ging hij er niet mede voort. De kartons van Michelangelo en Leonardo waren zoolang zij bestonden de voor-

beelden die ieder kunstenaar bestudeerde. Raphael kwam van Sienna om ze te zien. Het is onzeker aan wien van beiden de voorkeur werd gegeven.

In 1505 boetseerde hij te Florence drie beelden, die door Francisco Rustici in brons gegoten werden en bestemd waren voor de deur der S. Giovanni-kerk.

GEDEELTE VAN HET KARTON VAN DEN SLAG VAN ANGHIARI.

Leonardo bevond zich in 1507 met Salaï te Milaan toen de koning van Frankrijk, Lodewijk de XII$^{e}$ daar zijn intrede deed. Men weet dit uit eene aanteekening in des schilders handschriften, die de bijzonderheid vermeldt dat Leonardo slechts 30 scudi bezittende, er 13 leende aan Salaï, die er een bruidsgeschenk voor zijne zuster van kocht. Lodewijk de XII$^{e}$ verlangde met aandrang dat de florentijnsche overheid hem Leonardo zou afstaan, en het werd dezen toegestaan 's konings komst daar af te wachten. Maar de Franschen moesten later Lombardije weder verlaten en Leonardo, geen vooruitzicht meer hebbende in een door den krijg zoo ontrust land, verliet Milaan den 24$^{en}$ September 1514 met Melzi, Salaï, Lorenzo en Fanfora. Dit talentvol gezelschap begaf zich naar Rome, waar Leo X kort geleden tot paus verheven was. Door Juliano de Medici, 's pausen broeder, aan dezen voorgesteld, werd hem het maken van eene schilderij opgedragen. Zijn verblijf te Rome was evenwel van geen langen duur. Frans I had inmiddels den franschen troon bestegen, en toen ook hij Milaan zegevierend binnentrok was het weder Leonardo die de feesten opluisterde. Hij maakte toen een leeuw die, door een mechanisme gedreven, rondliep, zich voor den koning plaatste en zijn borst opende waaruit leliën te voorschijn kwamen. Het was te dier tijde dat Frans I het voornemen opvatte den muur van het klooster, waarop het A v o n d m a a l van da Vinci geschilderd was, te laten afzagen, om dat stuk mede te nemen. Maar in plaats van dit stuk, dat hij niet kon medenemen,

voerde hij in 1516 ‘Monsieur Lyonard’ als zijn schilder mede. Hij ontving een jaargeld van 700 scudi, en hetkasteel van Cloux bij Amboise tot woning. Doch hij schilderde hier niet veel.

Twee jaren leefde hij daar met zijne leerlingen en vrienden, Melzi en Salaï. Een jaar voor zijn sterven maakte hij zijn testament, waarbij hij aan Melzi zijn boeken, werktuigen en schilderijen vermaakte. Aan Salaï en Villanis schonk hij een tuin te Milaan, en eenige gelden aan zijne broeders. Hij beschikte dat zijn lijkstoet zou worden gevolgd door zestig armen, die fakkels moesten dragen, en dat hij zou begraven worden te Amboise, in de kerk Saint Florentin. Den 2$^{en}$ Mei 1519 overleed hij.

Men kent het op Vasari's omstandig schrijven berustende verhaal, dat hij in de armen van Frans I zou zijn gestorven. Het is evenwel zeker dat dit onjuist is. Leonardo's vriend Melzi, die bij zijn dood tegenwoordig was en zijn overlijden aan da Vinci's broeders meldde, schrijft geen woord van 's konings komst, en hij zou dit zeker niet nagelaten hebben, indien dit geschied ware zoo als de verbeelding het later heeft voorgesteld. Lomazzo, zoo oplettend op alles wat den roem van zijn meester betrof, zegt stellig dat de koning da Vinci's dood hoorende, tranen stortte. Hij was er dus niet bij tegenwoordig.

Ziedaar een klein schema van dit veel omvattend, werkzaam leven en van den aard van dit universeel genie. Men wacht nog op eene voldoende en volledige levensbeschrijving van dezen grootsten baanbreker der nieuwe kunst. Reeds uit deze weinige bladzijden kan men bespeuren dat hij nog meer was dan kunstenaar, dat zelfs in hetgeen hij gedacht en gewerkt heeft de kunst niet eens de voornaamste plaats inneemt. Reeds toonden wij hier en daar wat hij buiten dat gebied deed. Wij moeten er evenwel van afzien eene beschrijving te geven van al wat hij verder in astronomie en mathesis, in fysische en chemische wetenschappen, in natuurstudie en architektuur, in werktuigkunde, waterbouwkunde, vestingbouwkunde, in aeronautische onderzoekingen zocht en uitvoerde; van zijn barometer, zijn machine om te braden, zijn duikertoestel, zijn zwemtoestel enz.

Alleen zij hier nog ten slotte de vertaling van een sonnet van zijne hand medegedeeld, die alleen zijn spitsvindigen geest en den aard van zijn streven teekent, maar in gebreke blijft de welluidendheid en de vernuftigheid waarmede de uitdrukkingen geciseleerd zijn, terug te geven.

> Zoo gij niet kunt wat gij wilt, wil dan wat gij kunt,
> Want dwaasheid is het willen zonder kunnen;
> Een wijze is daarom hij alleen te noemen
> Die als hij niet kan, ook niet zegt: ik wil.
>
> Zie hier voor ons een bron van lust of leed:
> Te weten of wij willen kunnen, al dan niet;
> Daarom kan hij alleen dat wat hij moet,
> Die nooit zijn willen afscheidt van zijn weten.

Wij moeten niet steeds willen, wat wij kunnen;
Vaak scheen ons zoet wat ons zich bitter toonde,
Waar ik betreurde, had ik, wat ik wilde.

En daarom lezer, wil mijn raad erkennen:
Wilt gij de rechte zijn, dien andren eeren,
Wil dan alleen maar kunnen dat wat moet.

CARICATUREN.

## Werken over Leonardo da Vinci

Vasari.
Lomazzo, Trattato della Pittura.
Paul Jove, biografie in 't latijn. Jove was tijdgenoot van da Vinci.
Amoretti, Memorie storiche sula vita e le opere di Leonardo da Vinci, Milano 1804.
Gaye, Carteggio inedito d' artisti.
Armenini, Veri precetti della Pittura, 1587.
P. Pino, Storia genuina del Cenacolo, Milano 1796.
Venturi, Essai sur les ouvrages physico mathématiques de Léonard, Paris l'an V.
Bossi, del Cenacolo di L.d.V., Milano 1810.
Guillon, Cénacle de Léon. de Vinci, Milan 1811.
Léonard de Vinci, par M. Delécluze, Paris 1841.
Catalogue de l'oeuvre de Léonard da Vinci, par le docteur Rigollot, Paris 1849.
Ch. Blanc. Hist. des peintres.
G. Droysen; L. da Vinci, Preuss. Jahrbücher Mai 1867.
Diversae probae aquae fortis factae a Winceslao Hollar Bohem. Antverpiae, anno 1645. In Londen nogmaals uitgegeven in 't Engelsch in 1666. Hierin bevinden zich 100 platen, genomen naar teekeningen in de verzameling van lord Arundel.
Recueil de têtes de caractère et de charges, dessinées par Léonard de Vinci et gravées par C. de C. (aylus), Paris 1730.
G. Gerli, Disegni di Leonardo da Vinci, Milano 1784, f$^{o}$. 61 platen.
G. Girolamo, Raccolta di disegni, di mano di L. da Vinci, Milano 1785, f$^{o}$.
Imitation of original designs by L. de Vinci, - in His. Majesty's Collection; J. Chamberlain, London 1796, f$^{o}$.
Cooper, 9 anatomische studiën.
Tabula anatomica Leonardi da Vinci, Luneburg 1830.
Fumagalli, Scuola di Lionardo da Vinci in Lombardia, Milano 1811.
Gault de St. Germain, collection de têtes du célèbre tableau de la céne, Paris 1808 f$^{o}$.

*Fransche school*
*Historie, Genre, Landschap*

## Alexandre Gabriel Decamps
## 1803-1860

Op verzoek van docter Véron schreef Decamps in 1854 een kort verhaal van zijn eigen leven, dat Véron in zijne *Mémoires d'un bourgeois de Paris* opnam, en dat aldus luidt:

‘Decamps (Alexandre Gabriel) werd geboren den derden dag der derde maand des derden jaars dezer eeuw, namelijk den 3$^{n}$ Maart 1803, en, ik schaam mij het te zeggen, geen enkel wonder kenteekende zijne geboorte. - Al wat op zijne eerste levensjaren betrekking had, behoort tot datgene wat aan ieder gemeen is. Het kind toonde eerst vrij slechte neigingen; het was heftig en brutaal, en duwde en stootte zijn broeders; men voorspelde geen goed van hem. Het bereikte aldus den leeftijd waarop zijn vader (anders een verstandig man) het noodig achtte zijne kinderen

naar eene bijna verlatene vallei van Picardie te zenden, ten einde hen, zooals hij zeide, vroeg het harde landleven

te doen ondervinden. Wat mijn broeders daar leerden, weet ik niet. Ik vergat weldra mijne ouders en Parijs en wat onze goede moeder met zooveel moeite ons van lezen en schrijven geleerd had. Daarentegen werd ik ervaren in het uithalen van nesten en begeerig naar het rooven van appelen. Er was eene school, maar de magister zag mijne hielen meer dan mijn gezicht. Ik doolde op goed geluk de bosschen door, en ploeterde in de poelen. Het was zeker daar, dat ik dat aasje van ruwheid heb opgedaan, dat men mij naderhand verweet en waarvan de wrijving der beschaving mij niet geheel heeft kunnen ontdoen. Ik zou de moeite niet nemen zulke kinderachtigheden op 't papier te zetten, als ik niet wist hoe de kleinste bijzonderheden in het leven van b e r o e m d e mannen belang inboezemen. - Maar om tot mijn onderwerp terug te keeren. Toen ik boerenjongens eens vormeloze poppetjes uit krijt had zien snijden, ging ik dat ook doen, en ik onderwierp mij daarin - wie zal 't gelooven - aan de aangenomen regels. Het genie openbaarde zich niet: de geest van nieuwigheden had mij zeker zijn gif nog niet ingeblazen.

Na ongeveer drie jaren van zulk een landelijke opvoeding, verbrand door de zon, sterk genoeg om blootshoofds te loopen en een onverstaanbaar patois sprekende, werd ik naar Parijs terug gebracht. Ik maakte daar lang de figuur van een jongen vos, dien men bij zijn hals aan den poot van een meubel had gebonden.

Mijne goede moeder, wie deze wijze van opvoeding schriklijk tegenstond, slaagde er eindelijk in mij te temmen en wat te ontbolsteren, en ik werd overgeleverd aan het onverbiddelijke latijn. Jaren lang kwamen de bosschen, de akkers, de veldgewassen mij met al hun onuitsprekelijke bekooringen voor den geest; dikwijls schoten mijne oogen vol tranen.

Langzamerhand maakte de lust om verwen te smeeren zich van mij meester, om mij niet meer te verlaten. Zoodra ik kon, ging ik in de leer bij Bouhot, met wiens zoon ik bevriend was. Bouhot gaf mij goeden raad, en leerde mij wat meetkunst, bouwkunde en doorzichtkunde. Ik verliet hem evenwel en werd (1817) in het atelier van Abel de Pujol aangenomen. Eerst werkte ik met lust. Ongelukkig was deze meester, die goed en toegevend was, en daarenboven in zijn arbeid verdiept, weinig geschikt om mij het gewicht van het maken van studies te doen inzien. Ik kreeg er tegenzin in en verliet het atelier. Thuis beproefde ik eenige kleine stukken te schilderen: men kocht ze, en van dat oogenblik af was mijne schildersopvoeding bedorven. Ik ben evenwel veel verschuldigd aan een liefhebber die met de verbeelding en het vuur eens kunstenaars geboren was, den baron d'Ivry, die mij meermalen uit mijn tegenzin en lusteloosheid wist op te wekken, of liever uit de moedeloosheid waarin ik van tijd tot tijd verviel.

Ik heb veel gereisd, eerst in Zwitserland, toen in het zuiden van Frankrijk, later in den Levant en eindelijk in Italie. Ik beproefde verschillende vakken, bij den tast gaande, wankelende, bij de oneffenheden van den weg struikelende en mij vasthoudende aan de wortels en struiken die er langs groeien: zonder stuur, zonder theorie, als een reiziger zonder kompas, en ik putte mij uit in het zoeken van het onmogelijke. Bij ongeluk uit de school van David gekomen, was ik naakt en ongewapend; want, ofschoon deze schilder groote en onbetwistbare gaven had, het gebrek van ernstige waarneming, het verachten en vergeten van alle traditie, sloten voor hem den weg der toekomst. ‘Zie de natuur! zie het antieke!’ Dat was de formule van het toenmalig onderwijs, die bij het geringste nadenken tot een dwaasheid wordt. De oogen openen - dat kan de eerste kinkel de beste; de honden ook. Men moet leeren zien! Ziedaar wat den heer Ingres op onzen dank en onze bewondering aanspraak geeft; hij heeft goed gezien en gewezen wat het belangrijkste was om te zien. Zijn onderwijs is zoo stellig en letterlijk waar, dat de meest uiteenloopende talenten daarbij hun rekening kunnen vinden. Zijn beginsel is zoo

radikaal grondig en hervormend, dat men het allengs heeft zien opkomen zelfs in de werken van zijn hevigste aanvallers. Zóo waar is het, dat alle waarheid boven blijft! - Ik heb altijd bitter leed gehad ter bekwamer tijd niet te hebben kunnen leeren van zijne kostelijke lessen. Ik begreep en raadde bijna de macht van zijn beginsel; maar het was te

laat, en mijne oogen waren nauwelijks voor het licht geopend... toen de schriklijke kwaal, waaronder ik gebukt ga, mij kwam ter neer slaan.

In het onderwijs heeft elke theorie waarde, indien zij van een oprechten geest afkomstig is. Alleen de afwezigheid van alle theorie is een kwaad. Ieder meester gaat uit van een in theorie vastgesteld punt, en Rembrandt was misschien de eenige kunstenaar die met den eersten slag zijne theorie en zijne praktijk vermocht te grondvesten, zonder er eene geleerd te hebben: ook moet hij, al was hij de grootste kunstenaar niet, als de meest buitengewone schilder beschouwd worden.

DE MUZIEKLES.

Ik beproefde allerlei genres. Toen ik die groote schets van de N e d e r l a a g d e r K i m b r e n (tegelijk met een T u r k s c h w a c h t h u i s) ten toon stelde, meende ik daarmede een begrip te geven van wat ik kon bedenken en uitvoeren. Eenigen, zeer weinigen, juichten toe; maar de meesten, de groote meerderheid, die de wet maakt, kon er slechts een warboel en een hakmoes in zien. Mijne zoo zeer v e r d i e n d e beroemdheid dank ik voor negentien twintigsten hieraan, dat mijne manie voor beesten, vooral honden en apen, er mij toe bracht, schilderijen te maken waarin deze de hoofdpersonen zijn. Ik sprak u van de K i m b r e n, omdat dat stuk den weg teekent, dien ik meende te volgen; maar gemis van aanmoediging, grilligheid, zin om ieder te behagen, en wat nog meer? hebben mij daarvan afgehouden. Ik bleef in mijn atelier, omdat niemand er de deuren van opende, en niettegenstaande mijn weerzin, was ik levenslang veroordeeld tot het schilderen van

kleine stukken. Met verdriet zag ik al mijne confraters met eenig groot openbaar werk belast. Dat was mijn taak, daarvoor was ik geschikt: voor mij was een schilderstuk op effect een voltooid stuk; een tableau de chevalet is dat nooit. De nietige stukjes die mijn genius voortbracht waren weinig geschikt om een hoog denkbeeld te geven van wat mijne verbeelding kon scheppen. Dat voelde ik en gaf meermalen groote teekeningen en composities te zien, - maar te vergeefs.

Tien jaren geleden stelde ik een reeks van levendig en stout uitgevoerde teekeningen ten toon; (uit het leven van Simson). De teekeningen werden zeer geroemd, meer dan ze verdienden, zeker; een aanzienlijk liefhebber kocht ze op edelmoedige wijze; maar noch de Staat noch een onzer Mecenaten kwam op de gedachte mij zulk een werk in het groot te laten uitvoeren. Ik zou iets hebben gemaakt waarin te berispen was; maar iets, dat wat anders was dan ons gebruikelijk plafondwerk. Dat verdiende wel dat men er eens over dacht, maar bah! ons inbeeldende dat wij aan het hoofd staan van elken vooruitgang, zijn wij het volk dat misschien het meest van allen den slendriaan volgt.

Ik had, zonder dat ik mij met dezen uitstekenden kunstenaar wil vergelijken, hetzelfde lot als Barye. Dat puntige en oorspronkelijke vernuft zou onze pleinen hebben versierd met gedenkteekenen, eenig in de wereld, en hij is gebracht tot het fabriceren van serre-papier's.

'Wij hebben niets voor u gedaan, zei mij in 1839 naïf een toen zeer invloedrijke directeur, omdat het publiek uwe werken op prijs stelt en gij ons niet noodig hadt.' Wat kon men na zulk eene verklaring anders doen dan zijn hoed nemen, groeten en verdwijnen? Dat heb ik gedaan. Het raadsel vindt hierin zijn oplossing: men moet soliciteeren, zich doen ondersteunen: streken en handigheden, waarvoor ik niet geschikt ben; niet uit hoogmoed, maar door een soort van schaamte en onoverwinnelijken tegenzin.

Ik heb altijd het grootste genoegen gesmaakt in het beschouwen van allerlei schilderijen, en zij moesten al heel slecht zijn, als ik er niet iets in vond dat mij beviel. Alleen deze lust voor schilderijen gaf mij lust in het werk; want, mijnheer, ik ben lui van aard, en ik zweer u, ik moest de sterke begeerte gevoelen van u genoegen te doen om mij tot zooveel schrifts te laten bewegen. Ik heb daarenboven niets meer geducht dan eene pen: gij kunt het wel zien aan de zwakke wijze waarop ik er mij van bedien.

Neem, mijnheer, de verzekering mijner bijzondere hoogachting aan.

5 November 1854.

Decamps.

Hoe gunt ons deze, soms, maar niet van harte schertsende, zelfbeschouwing een blik in het leven en streven van dezen grooten kunstenaar!

Toen Decamps het atelier van Pujol verliet, ging hij met zijne moeder en zijn broeder Alexander in de rue du Faubourg St. Denis No. 109 wonen. Daar bewerkte hij zijne eerste schilderijen en teekeningen. Doch hoeveel moeite had hij, de levendige indrukken van zijn jeugd met de daaraan beantwoordende kracht uit te drukken! De toen gebruiklijke middelen kwamen hem onvoldoende voor. Zooals hij de schilderkunst had zien beoefenen bij zijn meester, scheen zij hem koud en kleurloos. Hoe den toeschouwer te verplaatsen in de bosschen, hoe den schors der boomen, het brokkelige van een muur, de vacht der dieren, de oneffenheden van een ruwen en steenachtigen grond uit te drukken, met zulk een palet? In zijn vurige liefde voor de natuur, voor het land, de dieren, zocht hij menigvuldiger en dieper kleuren, steviger vormen, een krasser en vaster schilderwijs. Middelerwijl beoefende hij de lithografie en gaf in het Album eenige prenten van weinig beteekenis. Later

echter, omstreeks 1830, gaf hij verscheidene croquis, jachten enz. die toonen dat hij de lithografie volkomen meester was.

Op de tentoonstelling van 1827 deed hij 't eerst van zich spreken. Hij had er een j a c h t o p k i e v i e t e n gezonden. Sints lang was men ontwend, zulk een stuk n a t u u r te zien. Het is opmerkelijk

genoeg, dat Decamps, op het oogenblik dat de romantiek zich verhief, door de klassiekgezinden niet werd verstooten. Bij beide partijen ondervond hij waardeering. Op de tentoonstelling van 1831 behaalde hij een schitterenden triomf. De kunsthonden, het hospitaal van schurftige honden: welke vreemde figuren dorst men in het gebied der kunst invoeren! De scherts en de geest van zijn werk deed hem daarvoor vergiffenis vinden.

Dezelfde Salon vertoonde een door hem geschilderd landschap in het Oosten, met een oosterling die zich met zijn gezin naar de stad begeeft, wier minarets men in de verte ziet. Decamps deed in 1827 een reis in den Levant en den Griekschen Archipel. Na die jaren zag men onderscheidene oostersche tafereelen van zijne hand, opmerkelijk door hun waarheid. Vóor hem had men deze onderwerpen geschilderd op de wijze waarop de planken der Comédie Française die te zien gaven. Decamps en Louis Dupré brachten het eerst uit Constantinopel, Smyrna, Athene, de lokale kleur mede, de schitterende kleederen en de zon van het Oosten. Welk een vreugde in de jeugdige romantische school, toen de Turksche patrouille kwam! Dit stuk gaf al het pikante, onverwachte en ongewone te zien, dat alleen de juiste waarneming op de plaats zelf er aan had kunnen leenen. Maar het gaf nog vooral de kleederen, het uitwendige, en wel in overdreven gedaante. Die hoofdman, dik en log op zijn arabisch paardje gezeten, die politiedienaars, mager en haveloos, die als duivels naast hem rennen en springen, dat alles had iets van karikatuur.

DE KINDEREN MET DE SCHILDPAD (Coll. de Paturle).

De Kimbrenslag, in 1834 geëxposeerd, is een schets, maar vol vuur, leven, woede, en waarvan de uitdrukking en de kleur Salvator Rosa nog overtreffen. Hij heeft er vooral de massa, den warklomp van een strijd, waarbij de enkele personen niet worden opgemerkt, in willen te zien geven. Schooner en indrukwekkender nog dan het gevecht zelf, is het landschap. De rotsen die het tooneel omgeven bezitten een wildheid die een episch karakter draagt. De lucht is onstuimig als de aarde, en de wolken werpen groote schaduwen op de saamgepakte groepen der strijders.

Dit stuk werd door den heer Arago, directeur van den Vaudeville, gekocht voor 5000 fr. Later kocht de hertog van Orléans het. Deze was toen met Decamps bevriend en bezocht hem dikwijls incognito. De concierge in het huis waar Decamps woonde, aan wien de hertog zich als een schilder had voorgedaan, verzocht hem eens bij zulk een bezoek, iets voor hem mede naar boven te nemen; het was de broek van Decamps die hij gelapt had en waarop hij zei dat de schilder wachtte om uit te gaan. De hertog van Orléans nam den pantalon en bracht hem bij Decamps; beiden lachten er hartelijk om. Het is waarschijnlijk door den hertog van Orléans, dat Decamps en Ary Scheffer elkander leerden kennen; hoewel tegenvoeters in de kunst, waren zij echter zeer bevriend.

De Salon van 1839 gaf meer dan ooit de verschillende zijden van Decamps' talent te zien. Dat jaar waren daar: Jozef door zijn broeders verkocht; de Supplice des crochets, de apen als kunstkenners, een koffiehuis in Klein-Azië, het gevecht van turksche ruiterij, enz. Jozef door zijn broeders verkocht is het werk van een alleruitnemendst landschapschilder, want het landschap neemt er de hoofdplaats in. Welk een majesteit in die granietrotsen, wier schaduwen, hoewel in zacht azuur gehuld, nog een gloeienden tint behouden, in dat door de zon verzengde verschiet, in dien kalkachtigen grond. De figuren, op den derden grond, zijn klein, maar vol karakter en echte typen van semitisch ras. Haar sterke omtrekken teekenen zich op de schitterende lucht af. Decamps hield van de silhouet en de daarin sprekende lijnen en vormen, en besteedde daar veel zorg aan.

Hoewel het landschap het hoogste punt is in het talent van Decamps, heeft hij meermalen figuren gemaakt die merkwaardig zijn om haar grooten stijl, bij voorbeeld in zijn Turksche beulen bij de deur der gevangenis. Zijne schilderij Le supplice des crochets geeft op een brandend zonnig tooneel al de afschuwelijkheid van deze turksche strafoefening te zien, die daarin bestaat dat veroordeelden van eene hoogte afgeworpen, met hun lichamen aan in den muur bevestigde haken blijven hangen en daarvan afscheuren. Zelden heeft hij de macht der stoffelijke nabootsing, de sterkte van het licht, den krachtigen toon in de figuren zoo ver gebracht.

Zijn talent bezat eene andere zijde, die aan het parijsche publiek zeer beviel, de komische. Jong had hij reeds politieke karikaturen geteekend, vol bitterheid en scherpte, maar niet fijn van geestigheid. Dit genre verliet hij. Het weigeren van eenige van zijne schilderijen door den jury gaf hem toen het onderwerp van zijne singes experts in. Drie apen, die als deskundigen, vol gewicht, een historisch landschap beoordeelen. Dat alles vervuld van luim en geest en geschilderd met den fijnsten toets. De jury nam ditmaal de schilderij aan en gaf er eene eereplaats aan. Decamps heeft in schilderij en teekening een aantal malen de aardigste tooneelen door apen doen uitvoeren.

Wij hebben Decamps zich hooren beklagen dat hij zijne roeping gemist heeft, - door geene groote schilderwerken te hebben kunnen uitvoeren. Hierin had hij ongelijk. Wij weten niet stellig wat hij had kunnen doen, maar zeker is het dat hij met wat hij gegeven heeft, reeds een hoog standpunt in de kunst inneemt, en dat zijne schilderijen en zijne geteekende composities een niet minder grooten indruk maken omdat haar stoffelijke omvang bij el en palm, in plaats van bij meervouden daarvan gemeten worden. Het was vooral op zijn Simson, dat hij al zijn hoop en vertrouwen stelde, als bewijs van wat hij in de peinture murale zou vermogen. De indruk dien deze reeks van gekleurde teekeningen maakte was zeer groot.

Men verbeelde zich een oud huis, in het bosch van Compiègne verscholen, aan den rand van een afgelegen en met hoog gras begroeide laan. Dit huis is een

onderkomen van stroopers en houthakkers. Men ziet er slechts mannen met verbrande aangezichten en zwervers; men hoort er gewoonlijk alleen het zuchten van den wind, den schrillen kreet der roofvogels en nu en dan den knal van een schot. In deze ruwe herberg had Decamps zich genesteld met zijn teekengerei, met zijn ernstigen geest en zijne poëzie. In deze woeste omgeving, in dit eenzame leven, ontwierp en teekende hij die bewonderenswaardige tafereelen die de Historie van Simson voorstellen. Hier kon hij ge-

heel verzinken in de diepte van zijn gedachten, zijn herinneringen en al de poëzie die hem vervulde. Van zijn oostersche reizen had hij sterke indrukken medegebracht, gloeiende kleuren, landschappen en luchten en silhouetten, die bij ons vreemd en onbekend waren, figuren van een groot karakter. Sints vijftien jaren was dat niet verflauwd, en de zonnegloed van het Oosten hing nog aan zijn palet. Houtskool, sapverw en dekverw, eenige hoogsels met pastel, waren hem voldoende om een reeks van teekeningen te maken die even kernachtig en diep zijn alsof zij waren geschilderd. Van de negen teekeningen zijn er drie hoofdtafreelen, twee maal zoo groot als de andere en op symmetrische afstanden in de reeks geplaatst. Op deze wijze vormen zij een zamenhangend geheel.

DE MOLENAAR, ZIJN ZOON EN DE EZEL.

Groot was de bewondering en de verbazing in 1845 te weeg gebracht door deze teekeningen, toen zij in de *Salle des sept cheminées* waren tentoongesteld.[1] Decamps had het oude drama van Simson en de Filistijnen op verrassend nieuwe en indrukwekkende wijze weten weder te geven. Zij vertoonen achtervolgens: de verschijning van den engel aan Manoah en zijne vrouw, in een landschap zooals Decamps er gezien had in het Oosten, met zijn verdroogde en gespleten gronden, zijn verdorde struiken, zijn gloeiende steenen. Doch ver wordt dit nog overtroffen door het prachtige landschap dat de omgeving van het tweede tafereel uitmaakt. Langs een achtergrond van bergen, wier grillige omtrekken zich licht afteekenen tegen de donkere lucht, ziet men hier en daar vlammende voorwerpen. Het zijn de driehonderd vossen met fakkels aan hun staarten, die den oogst en de kudden der

1 Zij werden gekocht door den heer B. Delessert.

Filistijnen verwoesten; kalm op een steen zittènde beschouwt de zoon van Manoah de uitwerkselen van zijne wraak. Is hier een stoute, ruwe tegenstelling van licht en bruin, een geheel ander effect ziet men in de derde teekening. Het is avond, en alles overtogen door donkere schaduwen; allengs ontdekt men, flauw door de maan beschenen, de groote voorwerpen even door zachte weerkaatsende lichten gemodeleerd. Tegen de schemerende lucht teekenen zich twee voorwerpen af, de muren van Gaza, waar de schaduw van een schildwacht waakt, terwijl een kleine figuur de poorten wegdraagt. Deze teekening is bewonderenswaardig door de wijze waarop het gedempte licht er behandeld is. Op de vierde teekening, knelt Simson een leeuw dood. Ik weet niet waar Decamps dit schoone model heeft gevonden, met zijn leenige en gespierde armen, dien fijnen en krachtigen kop, die veerkrachtige dijen, dat geheele schoone lichaam dat een romeinsch beeld in beweging is; maar ik weet wel dat de hoogste akademieleerlingen er geen beter geteekend hebben. En toch schijnt zonder aanmatiging, en zonder inspanning deze figuur daar neer gezet te zijn, vrij als eene improvisatie, streng als eene lang bewerkte studie. En ook hier weer, welk een heerlijke achtergrond, welk een trotsch landschap en welke harmonie tusschen die bewogen natuur en de actie van het beeld. Allengs maakt de kunstenaar zijn werk volmaakter; hij begint er met pastel meer kleuren in te brengen; hij verlicht het, hij verwarmt het, hij houdt zijn onderwerp dichter en dichter vast.

De Simson, die de Filistijnen met een ezelskinnebak verslaat, is als beeld niet zoo schoon; maar de vijanden die hij verslaat, de vluchtende ruiters en al het overige is weder verwonderlijk schoon.

Doch ziehier weder een geheel ander effect. In een vertrek dat slechts door de tralies van een aziatisch zonneblind heen verlicht wordt, ligt Delila op een rustbed; op het hooren van de triomfkreeten der Filistijnen springt Simson van het bed op en stort, de nieuwe koorden brekende, naar voren. Men heeft de teekening der armen berispt, en zij schijnen wel uit het geheugen geteekend te zijn. Ook deze teekening bezit echter de hoogste schoonheden, vooral in de speling van het licht en bruin. Onbegrijpelijk dat al die fijnheid, die geheele lichtwerking slechts met een stuk houtskool en wat pastel zijn getooverd.

De drie laatste teekeningen der reeks zijn misschien de bewonderenswaardigste. Gevangen, beroofd van zijne haren, half ontkleed, de handen op den rug gebonden, zoo wordt Simson door de ruwe bende voortgedreven. De valsche geliefde, blond en schoon, blikt uit een venster op hem neêr. Decamps heeft deze teekening zeer krachtig gekleurd; het sterke rood van Simson's tunica wordt overal, op de kleederen, op een helm, op de warme vleeschkleur, op den gloeienden grond, op de muren van het paleis herhaald.

Dan, ziet men den van zijn kracht en zijn gezicht beroofden held als een trekdier den molen draaien. Een schuine lichtstraal beschijnt hem in het donkere gebouw en teekent den omtrek van een gevoelloozen wachter. Het lichteffect is hier weder uitnemend schoon. Eindelijk zien wij de ontknooping van het drama. Het is een schitterend festijn; vrouwen hebben de hoofden omkransd, de wijnvaten zijn gevuld, de bekers gaan rond. Te midden daarvan stort het gebouw in; de pijlers wijken, de muren splijten, de dekbalken schuiven van hun steunpunten, de lijsten breken, en van de hoogere verdieping storten groepen menschen naar beneden, terwijl men zich beneden tracht te redden. Met een schier onmogelijken sprong werpt er zich een naar voren. De forsche Nazireër staat den val af te wachten die hem met zijn vijanden zal verpletteren. Dit alles is vol kracht, vol vreeselijkheid. En ook hier mag men het herhalen - want Decamps had de middelen van zijne kunst in buitengewone

mate in zijn macht - hoe is het mogelijk zooveel uit te drukken met wat houtskool en gekleurd krijt!

Niettegenstaande het verlangen en den spijt van Decamps, moet men zeggen dat hij ons de volheid van zijn talent heeft getoond. Het is de vraag of hij de eigenschappen van teekening en stijl bezat die de schilder van monumentale historische tafereelen behoeft. Hij was geheel iets anders. Voor hem ligt het ideaal overal, buiten, in de bosschen, in de eenzame rotskloven. De natuur vervult

JOZUA DE ZON GEBIEDENDE STIL TE STAAN.

hem met poëzie, of liever zij wekt de poëzie op die in hem is. Van daar dat ook het landschap zulk een groote rol in zijn werk vervult.

Welk een sombere en geheimzinnige poëzie bij voorbeeld in zijn h u i s w a a r t s k e e r e n d e h e r d e r. Een regenlucht hangt loodzwaar neer; enkele schemerschijnsels breken door de wolken heen; over een ruwen, rotsachtigen grond keert de oude herder huiswaarts; zijn lompen zijn schoon en dichterlijk, en onder de schaduwen van zijn breeden hoed ziet hij er uit als een koning uit den epischen of mythischen tijd.

Het museum Fodor bezit eene dergelijke schilderij, een in den storm huiswaarts keerende herder met een schaap onder den arm.[1] Daar vindt men nog vier schoone werken van hem, onder anderen de beroemde T u r k s c h e s c h o o l[2] en een zestal teekeningen. De heer J. de Vos Jz. bezit twee van zijne heerlijk schoone landschappen. Het kabinet van den heer baron Steengracht van Oosterland bezit zijne zonnige schilderij, voorstellende een hond die zijne jongen tegen twee kleine kinderen verdedigt.

Decamps bezat in hooge mate de techniek; zijn schilderen en teekenen was eene alchemie, wier geheimen en middeltjes hij voor zich hield. Zijne kleuren ondergingen eindelooze veranderingen; telkens werd er weder geschrapt, geveegd, geschuurd, werden andere kleuren er overheen gezet, die dan weder verdwenen; zoo werd zijne verw wel eens onfrisch en dik, maar zij was ook sterk, diep en doorwrocht. Papety, zeer bevriend met Decamps en belust om zijn procedé's te kennen, vond eens al snuffelende in zijn atelier, onder zijn penseelen en zijn verwen... een stuk spek! Thuis gekomen nam hij ook een stuk spek, waarvan hij de bestemming geraden had, en wreef er een blad papier met grove nerf mede in. Het vet hechtte zich aan de verhevenheden, zonder het overige aan te doen. Daarop met zijne kleuren aan den gang gaande, kreeg hij, zooals hij zeî, een van die aquarellen, die de kracht en de degelijkheid eener schilderij bezitten en waarin Decamps zoo voortreffelijk de brokkeligheid der muren, de ruwheid der grove gesteenten, der gronden en van den schors wist uit te drukken.

Decamps leefde stil en zag weinig menschen. Nu en dan had hij eenige beminnaars van zijn werk bij zich, zooals den baron d' Ivry, docter Véron, de heeren Paul Périer, Joseph Fau, den markies Maison, lord Seymour. Het eerst, zegt de heer Charles Blanc, aan wien wij het meerendeel van deze biografie ontleenen, ontmoette ik Decamps in 1850 op een klein déjeuner van kunstenaars. Ik dacht dat hij ruw en sterk was, en hij kwam mij voor als een open en h e e l man, maar zonder ruwheid. Ik vond hem zwak, verminderd en door zijne ziekte, zenuwachtige slapeloosheid, ondermijnd. Het opmerkelijkst in zijn gesprek was de oprechte en juiste geest er van, en alleen ten opzichte van oneerlijkheid was hij ruw. Hij schatte bij anderen eene eigenschap hoog, die hij zelf in groote mate bezat, juistheid van oordeel, *la jugeotte*, zooals hij ze noemde. Deze man, die in zijn werk zoo zeer op allerlei kunstmiddelen gesteld was, haatte alle kunstgrepen en streken in het leven; hij was rond en eenvoudig, en zou zich liever alles getroost hebben dan de rol van een hoveling te spelen.

Toen hij den beroemd geworden brief schreef, dien wij boven aanhaalden, was hij treurig en ziek; zijne hand beefde van zenuwachtigheid, en nauwelijks kon hij het penseel volkomen meer besturen. Zijn arbeid werd toen dikwijls gestaakt, hij besloot te scheiden van zijne kunst, en verliet Parijs in het eind van April 1853. Zijne onvoltooide schilderijen, schetsen, teekeningen, kostumen, oostersche wapens, zelfs zijn schildergereedschap, werden openlijk verkocht. Decamps vestigde zich

1 Afkomstig van de verkooping du Bois 1860 te Parijs, *f* 11.215.

2 In 1851 te Parijs op de verkooping Thevenin voor *f* 10.540 gekocht.

op een klein stuk goed dat hij in den omtrek van Agen gekocht had, en leefde er in een beschouwend leven. Van daar schreef hij den brief aan Véron in 1854, den 20$^{sten}$ October begonnen en eerst den 5$^{den}$

November geëindigd. Het was dus waar wat hij zeide, dat dit schrijven hem moeite kostte, en de toon van den brief, zelfs waar die schertst, doet ons, bij de kennis van zijne ziekte in die scherts soms een pijnlijken glimlach herkennen.

Decamps woonde nog in het Zuiden van Frankrijk toen de Algemeene tentoonstelling van 1855 te Parijs geopend werd. Men weet welk een triomf zijne werken daar behaalden, en dat de beroemde meester een van de uitverkorenen was die de tien groote eerepenningen verdeelden. Zestig stukken vond men daar van zijne hand, jachten, dieren, oostersche tafereelen, bijbelsche composities, tooneelen uit het huiselijk leven, landschappen, aquarellen, teekeningen, een geheele wereld. Daar kon men hem geheel kennen en op prijs stellen, als een der eerste meesters in de zoo dichterlijke uitdrukkingen aller spelingen van het clair-obscur.

SANCHO (Coll. Bar. G. de Rothschild).

Den 22sten Augustus 1860 te Fontainebleau zijnde, waar hij sedert eenige jaren woonde, kwam het verlangen bij hem op om de jacht des keizers te volgen. Hij ging een paard uit den stal van den heer Fau, zijn vriend, halen en koos juist het lastigste. Men waarschuwde hem te vergeefs: Decamps hield van inspanning en gevaar. ‘Hij zal doorgaan, zeide hij, welnu dat amuseert mij.’ - Zoo reed hij dan het bosch in, totdat plotseling het paard bij het omslaan van den weg, op hol ging, een dicht begroeid pad inrende en in volle vaart onder een dikken tak doorsnelde, die den ruiter zoo aan 't hoofd en den buik trof, dat hij half dood uit den zadel stortte. Twee dames die met haar rijtuig in het bosch reden namen hem, die bewusteloos en bloedend op den grond lag, in de calèche. Hij was

met zooveel kracht getroffen, dat zijn horloge tot gruis verpletterd was. Zij brachten hem in de stad, terwijl de schokken van het rijtuig hem de hevigste kreten van pijn deden uiten. Drie uren later stierf hij, omringd van zijn gezin.

DE HERDER.

*Fransche school*
*Landschap.*

## Claude Gellée, dit Le Lorrain
## 1600-1682

De groote landschapschilders zijn zij die de natuur hebben beschouwd met een gevoelig gemoed en haar met hun eigen gevoel hebben gestempeld. Ruysdael bemint de dichterlijke zijde der natuur zooals zij zich uitdrukt in tegenstellingen van licht en bruin en in schilderachtige oogenblikken. Salvator, door een wilde poëzie meêgesleept, schept landschappen, geschikt om door rovers bewoond te worden. Everdingen let bij voorkeur op de pijnbosschen, watervallen en rotsen, Hobbema schildert de natuur in eenvoudige waarheid, in landelijken geest, Berchem vervult haar met beelden aan het herdersleven ontleend, van der Neer ziet haar door een waas van somberheid. Guaspre plaatst er het drama in, Poussin vereenigt haar met de grootsche lijnen der architektuur. Claude schildert haar met al de helderheid en de zachtgestemde verheffing die zijn ziel vervullen.

Baldinucci[1], die eenige door Claude's neven verstrekte aanteekeningen gebruikte, en vooral Sandrart[2] die te Rome vertrouwelijk met hem omging, geven ons belangrijke inlichtingen omtrent dezen kunstenaar.

Claude Gellée werd in 1600 in het kasteel Chamagne, aan de oevers van den Moezel, naar de zijde der Vogesen, bij Mirecourt, geboren. Hij was de derde van de vijf zonen van Jean Gellée. Volgens Sandrart zou hij in dienst van een pasteibakker geweest zijn. Volgens Baldinucci ging hij, op twaalfjarigen leeftijd zijne ouders verliezende, bij zijn oudsten broeder, die te Fribourg in Brisgan houtgraveur was, inwonen. Bij dezen teekende hij arabesken en ornamenten. Bij hem had hij een jaar vertoefd, toen hij eenigen van zijne landslieden[3] naar Rome vergezelde. Daar betrok hij eene woning niet ver van de Rotonde en oefende er zich in de kunst, met de grootste zuinigheid levende. Toen hij zijn achttiende jaar bereikt had, ging hij naar Napels, alwaar Walss, een keulsch schilder, hem architektuur en perspectief leerde. Hij bleef daar slechts twee jaren, maar lang genoeg om die beide vakken te leeren die hij in zijne schilderijen zoo vaak zou te pas brengen. Daarop keerde hij naar Rome terug en zag zich door de omstandigheden genoodzaakt bij Agostino Tassi meer als dienaar dan als leerling een onderkomen te zoeken.

Tassi was een leerling van Bril. Hij was gezien en rijk en voerde een grooten staat. Aan hem was het beschilderen van het conclave der cardinalen opgedragen, en Claude was hem een welkom helper zoowel daarin als in het nagaan van zijn huis en stal. Hier bleef hij tot 1625. In dat jaar ging Claude zijn vaderland een bezoek brengen, reisde door Tyrol en Beieren en kwam eindelijk te Nancy, waar hij bij Claude de Ruet een soortgelijke betrekking als bij Tassi gedurende een jaar vervulde. Maar de herinnering aan Italie's heerlijken hemel trok hem weêr daar heen. Hij scheepte zich in, en na een hevigen storm op de kust bij Civita Vecchia, mocht hij eindelijk in October 1627 den koepel van St. Pieter weêr zien. Juist werd op den dag van zijn terugkomst het feest der schilders, het feest van St. Lucas gevierd.

Sints 1624 bevond zich te Rome een ander fransch schilder, Nicolas Poussin. Om dezen had zich een aantal kunstenaars geschaard, Valentin, Guaspre, Stella, Pieter van Laer, Poelemburg, Callot en anderen. Onder hen hield Poussin de vlag der antieken en van Raphael, tegenover de maniëristen, omhoog. Te Trinita-del-monte, op een heuvel vanwaar men een schoon landschap voor zich zag, wonende, kweekte Poussin daar dat gevoel voor het grootsche en ideale aan dat zijn werk vervult. Claude vestigde zich in zijne nabijheid, en ongetwijfeld heeft Poussin's voorbeeld grooten invloed uitgeoefend op hem, die door zijne vroegere studiën reeds voorbereid was om in deze richting werkzaam te zijn. De ware meester van Claude was evenwel de natuur, die hij met volhardenden ijver bestudeerde. In de vroegte was hij reeds buiten en zag hij die prachtige zonneglansen die hij zoo schoon heeft weten terug te geven. In aandachtige beschouwing verzonken teekende hij dan niet, maar nam het licht en zijn verschijnselen in zich op, om thuis aan het in zijn geest gevormde beeld met het penseel weder eene uitwendige gestalte te geven.

Sandrart trof hem dikwijls aan te midden van de rotsen en watervallen van Tivoli. ‘Toen hij mij, schrijft deze, de rotsen naar de natuur zag teekenen, en niet uit het geheugen, vond Claude mijne wijze van doen zeer goed en hij wendde ze ook met zooveel goeden uitslag aan, dat, met een onvermoeiden arbeid en een

1 Notizie de' professori del disegno tom. XIII van de uitgave in 8$^{o}$.

2 Teutsche akademie 1675. Dit werk verdient voor Claude meer vertrouwen dan het latere van Baldinucci.

3 Volgens Sandrart ging hij naar Rome in gezelschap van eenige pasteibakkers, die daar werk gingen zoeken; volgens Baldinucci vergezelde hij een bloedverwant, handelaar in kant.

onverwinnelijke volharding, hij schoone landschappen begon te schilderen, die door de liefhebbers voor hooge prijzen werden gekocht en die niet talrijk genoeg waren om aan de aanvragen te beantwoorden.' Deze beide schilders zagen elkander veel te Rome en werden door vriendschap verbonden; te zamen gingen zij dikwijls naar buiten om te schilderen. Terwijl Sandrart

opzocht wat vreemd en treffend was, koos Claude kalmer vormen en bestudeerde vooral de wijzigingen die de kleuren en toonen door den afstand ondergaan, om aan zijn doek al die diepte en ruimte te schenken die zijne landschappen zoo groot en zoo waarlijk *buiten* doen zijn.

TOBIAS EN DE ENGEL.

Spoedig was Claude's roem in Rome verspreid en naar Frankrijk en Spanje overgebracht en de aanzienlijken wilden om strijd zijne schilderijen bezitten. De kardinaal Bentivoglio had twee schilderijen aan paus Urbanus VIII laten zien, welke deze zoo zeer bewonderde dat hij er vier bij hem bestelde. Claude maakte die voor hem en daaronder twee landelijke feesten die den geest van

Virgilius ademden. Ieder volgde 's pausen voorbeeld, en daar sints Leo X de heidensche oudheid hoog werd geacht op het Vaticaan, zagen de aanzienlijke geestelijken gaarne ook die landschappen van Claude, waarin de eene of andere galanterie van Ovidius tot stoffage diende, zooals de historie van Psyche en de schoone nymf Egeria die in eene fontein werd herschapen. De koning van Spanje vroeg hem niet minder dan acht landschappen, vier met figuren uit het oude en vier met figuren uit het nieuwe testament.

Het namaken van zijne schilderijen door bedriegers werd aanleiding tot Claude's besluit om de schets van elk stuk dat zijn atelier verliet te bewaren; hij stelde daarbij den naam des eigenaars, den datum en somtijds den prijs van het stuk te boek. Deze verzameling noemde hij het *boek der inventies, of boek der waarheid.* Deze teekeningen zijn met bruin gewasschen, terwijl eenige pennetrekken het karakter van het gebladerte aangeven. Wat de figuren aangaat zijn zij somtijds wat zwaar, maar overigens zijn het heerlijke voorboden van wat de schilderij beloofde te worden. Deze onwaardeerbare verzameling, ruim 200 stuks, is thans in het bezit van den graaf van Devonshire. Earlom heeft er zeer fraaie facsimile's van gegraveerd. Op de keerzijde van het eerste blad is een blaadje geplakt met deze naïve inscriptie door Claude's ongeletterde hand geschreven:

> Audi 10 dagosto 1677
> Ce présent livre appartien à moy que je faict durant
> ma vie Claudio Gillee, dèt le Lorains
> à Roma, le 23 aos, 1680.

Doch zelfs deze voorzorg kon hem niet vrijwaren voor den diefstal van zijne composities, die men soms namaakte naar een slechts even bespiede schets. Hij werd daarom voorzichtig en liet alleen zijne vrienden en begunstigers in zijn atelier toe, zooals Poussin, den kardinaal Bentivoglio, prins Panfili, de kardinalen Medici, Spada, den connetable Colonna, Paolo Falconieri en anderen. In zijn atelier leefde Claude met zijne herinneringen, toen hij oud en door de jicht geplaagd zijne vroeger zoo geliefde tochten naar de watervallen van Tivoli, waar Sandrart hem zoo dikwijls ontmoet had, niet meer kon doen. Hij stelde dus zijne schilderijen samen met zijne studiën en herinneringen.

Claude, hoezeer ook gehecht aan de natuur en het licht, heeft altijd de eischen van het historische landschap in acht genomen; hij is getrouw gebleven aan de richting van Poussin. De stralen die zijn doek verlichten, beschijnen eene uitgelezene natuur, klassieke bouwwerken, een antieke galei. Hij heeft niet te vergeefs te Rome, te midden van dichters en geleerden, geleefd, begunstigd door geleerde kardinalen. Die ruime zee, door de ondergaande zon beschenen, draagt eene galei welke Cleopatra aan boord heeft. Hier is een landschap, maar tevens het tooneel voor de zalving van David. Heroische krijgers bevolken den voorgrond van zijn zeehavens; al zijn stukken, in één woord, bevatten evenveel geschiedenis als zon. Zelfs wanneer hij een landelijken dans afbeeldt, is het land dat hij kiest, dat der eclogae en zij bezitten den geur van eene idylle van Anacreon of van een landgedicht van Virgilius.

Hierdoor heeft Claude dikwijls aan de eenheid van zijn onderwerp afbreuk gedaan, vooral wanneer de figuren te zeer op haar zelven spreken. Nooit heeft hij schooner stukken gemaakt dan die waarin hij zeelieden zonder historische beteekenis en herders zonder naam heeft geschilderd, al behield hij er ook die schoone grootsche bouwvallen in.

De boomen die hij bij voorkeur schilderde, zijn de kastanjes, die ronde, edele omtrekken hebben en wier stammen bruin en door het zilverachtige mos verlevendigd

zijn. Even als Poussin wist hij de boomen op gelukkige wijze te schikken, terwijl hij ze op uitnemende wijze wedergaf in hun verschillend karakter. De boomen van Claude, zei Sandrart, schijnen zich te bewegen in den wind.

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

Claude had eigenlijk geen bepaalde leerlingen, hoewel men als zoodanig Swaneveld en Le Courtois noemt, die hem beiden evenwel hebben gevolgd. De eenige leerling dien hij zelf heeft gevormd is Domenico Romano.

De navolgers van Claude zijn echter vele geweest, en vooral op de latere fransche schilders hebben zijne schilderijen een voortdurenden invloed uitgeoefend, een invloed dien hij met Poussin heeft gedeeld. Er is tusschen deze beiden een kenmerkend onderscheid; Claude's landschap ademt doorgaands een kalmer, zachter stemming dan dat van Poussin. In zijne zeestukken schildert hij bijna nooit den storm, want in het algemeen houdt hij niet van hetgeen grillig, hevig en sterk bewogen is. Hij zoekt geen vreemde wolkvormen en geen ongewone uitwerkselen van het licht. Hij bemint vooral een grootsche en verhevene kalmte, hij verlangt ruimte en diepte in zijne tafereelen uit te drukken, en den gouden gloed of fijn gekleurden tint van het zonlicht. Tevredenheid, geluk, landelijke rust spreken uit zijne schilderijen.

DE OUDE HAVEN TE MESSINA.

Claude was langzaam en zorgvuldig in zijn werken. Sandrart zegt dat hij meermalen een of twee weken lang op één gedeelte arbeidde, zonder veel te vorderen. Hij had, volgens dezen, moeite met het menschenbeeld en de dieren, hoewel hij veel naar de natuur studeerde en jaren lang de akademie te Rome bezocht. Gewoonlijk nam hij voor zijne stoffage de hulp van Filippo Lauri, Guillaume en Jacques Courtois, A. Both, Poussin en anderen te baat. Zijn groote eigenschap, waarin hij schier onovertroffen is, is de uitdrukking van de luchtperspectief en van de werkingen van het licht.

Wij hebben gezegd dat hij gehecht was aan de natuur en tevens dat hij de eischen van het historische landschap in acht nam. Deze twee zaken worden in theorie en praktijk dikwijls zoo ver van

elkander verwijderd, dat een woord hierover niet te onpas is. Claude namelijk composeerde altijd zijne schilderijen, en gaf niet maar stukken natuur zooals hij ze vond, opgeschilderde bladen uit het schetsboek. Daarbij kwam meestentijds een historische inhoud, dien hij zijnen tafereelen door de toevoeging van aan geschiedenis of mythologie ontleende figuren bijzette. Maar om aan de eischen van den stijl te voldoen en om aan zijne tafereelen een historisch of mythologisch karakter te geven heeft hij de gegevens der natuur wel gebruikt, geschikt, getransformeerd, maar nooit ten behoeve daarvan de natuur geweld aangedaan. Integendeel, wie zonder zich van deze redeneeringen bewust te zijn, eenvoudig zijne werken beschouwt, zal tegenover zijne schilderijen uitroepen: ‘hoe natuurlijk!’

Wat Claude gedaan heeft bij het wedergeven van de natuur, dat heeft Töpffer in zijn kostelijke Menus propos zoo fijn, zoo eenvoudig en zoo juist uitgedrukt:

‘Indien, zegt Töpffer in een hoofdstuk dat den titel draagt: Waarin aan Claude gegeven wordt, wat Claude's is, - indien de nauwkeurige navolging van de natuur het doel der kunst is, dan moet de *schijnbedrieger* het toppunt van kunst zijn. Deze gevolgtrekking, die streng juist en tevens ongerijmd is, toont reeds het valsche van het beginsel aan. Inderdaad een Claude Lorrain is meer waard dan al de diorama's, kosmorama's en panorama's van de wereld. En toch, met een Claude vóor zich, zal de kunstenaar zeggen: dat is de natuur zelve! - Neen, kunstenaar, het diorama, het panorama, de schijnbedrieger die zijn de natuur zelve; maar dat, dát is wat anders, en meer.

De zon is duizend en duizend maal ondergegaan achter de in gloed gezette zee; duizend maal heeft zij de kolommen van dien zuilenrij verguld en over dat strand het schitterende en plechtige licht van den avond verspreid. De strandbewoners geven zich over aan de rust, of aan vrolijke dansen; wat verder luistert een op de plecht van zijn galei uitgestrekte matroos naar zijn eigen zang van de oude liederen van zijn geboorteland. Claude komt daarbij. Noch de modillons van het entablement, noch de fijne arabesken van den zuilenrij, noch de kleine steentjes op den oever, noch de planken, de dunne touwen, de spijkers der vaartuigen houden zijn oog en zijn penseel bezig; maar de pracht van den avond, de grootschheid der zee, en die lange, ernstige schaduwen, en die spelen, en die zang,..... al die dingen te samen maken zich van zijne verbeelding meester en spreken tot zijn hart. Reeds heeft dit tafereel, in zijne ziel weêrkaatst, er zich verwisseld in aandoening, in welsprekendheid, in gedachte en het is deze gedachte die hij het schoon acht op het doek uit te drukken. Om haar te vinden, vergeet hij de spijkers, de planken, de onderdeelen der architektuur; om haar te grijpen, bevrijdt hij zich van de banden eener gemeene navolging; om haar terug te geven, vindt hij duizend middelen van uitdrukking uit die zijn model hem niet verschaft; en steeds afwijkende van de zichtbare waarheid, om meer en meer het ware der kunst te naderen, schept hij door middel van eene ongetrouwe kopie eene verhevene navolging. Is het door mij een eenvoudig namaaksel te toonen van een tooneel dat mijne oogen misschien met onverschilligheid zouden hebben kunnen zien, dat hij mij met zooveel macht die zuivere en zeldzame verheffing schenkt, die mijne ziel geniet bij het gezicht van een zijner doeken, waardoor zij overstelpt wordt van bewondering en van poëzie?’

‘Neen, zegt hij elders, en dit is weder zoo juist, gij allen (Virgilius, Dante, Shakespeare, Claude enz.) gij hebt in de schoone wonderen der natuur, niet het voorwerp van uw slaafsche aanbidding gezien, maar de typen van voorstellingen die u voor uwe kunst onmisbaar waren; in den vorm en zijne wijzigingen niet het doel van uw pogen, maar de werktuigen die voor de edele scheppingen van uw geest moesten dienen.’

Claude's schilderijen zijn niet als die van zoovele andere kunstenaars aan de grillige invloeden van de mode onderworpen geweest. Zij zijn voortdurend gezocht en met zeer hooge prijzen betaald geworden. Zelden komen zij voor, omdat de meeste in openbare galerijen een vaste eereplaats hebben erlangd. De Louvre bezit zestien stukken van hem; de voornaamste daarvan zijn: de zalving van David en de ontscheeping van Cleopatra, beiden voor den kardinaal Giorio geschilderd; de

twee zeehavens, waarvan er een met Eneas en Achates, gedateerd is 1646; het dorpsfeest en de zeehaven bij ondergaande zon, voor paus Urbanus VIII geschilderd, het eerste in 1669; het Campo Vaccino enz. De Hermitage te St. Petersburg telt er veertien, waaronder de prachtige reeks van vier pendanten, de vier deelen van den dag voorstellende, in welke stukken de gewone helper van Claude, Filippo Lauri de vischvangst van Tobias, eene rustende heilige familie, de ontmoeting van Jakob en Rachel, en de worsteling van Jakob met den engel heeft geschilderd. In de National Gallery te Londen zijn tien Claudes. Twee van deze zijn de beroemde, kapitale stukken, vooreerst een zeehaven bij vroegen ochtend, met de inscheeping van de koningin van Scheba; in den rechter hoek leest men de woorden LA. REINE. DE. SABA VA. TROVER. SALOMON, terwijl in den linker hoek deze woorden staan: CLAVDE GIL. I.V. FAICT. POVR SON. ALTESSE. LE. DVC. DE BVILLON. A ROMA 1648.

LANDSCHAP MET DRINKENDE KOEIEN.

Het tweede is een schoon landschap met de bruiloft van Izaak en Rebekka, geteekend CLAVDIO. GIL.I.N.V. ROMAE 1648 en MARIAGE-DISAC AVEC REBECA. Het zeestuk met de koningin van Scheba wordt voor de schoonste marine van Claude gehouden. Behalve deze bezit dit engelsche museum nog twee heerlijke zeestukken, de inscheeping van de heilige Ursula en een zeehaven bij ondergaande zon; vier uitmuntende landschappen, enz. Meer dan vijftig schilderijen van Claude vindt men overigens in bijzondere kabinetten in Engeland. Twintig, dertig, vijftig, honderd, tot honderd vijf en twintig duizend gulden zijn prijzen waarvoor men herhaaldelijk deze schilderijen veroverd heeft.

Het museum te Madrid heeft tien stukken van Claude, waaronder hoogst belangrijke en van de

grootste afmetingen (5 op 8 voeten), eene boetende Magdalena in de woestijn, een biddenden kluizenaar, de verzoeking van St. Anthonius in een landschap met maanlicht, de redding van Mozes, Tobias en de engel Raphael, met figuren van Guillaume Courtois, den broeder van Jacques. Te Munchen vindt men er vier, te Dresden drie uitnemende; terwijl de galerij te Florence er slechts één heeft.

De teekeningen van Claude Lorrain zijn menigvuldig; men treft er de harmonie en het effect zijner schilderijen in aan. Gewoonlijk zijn zij met de pen uitgevoerd en met oostindische inkt, of bruin gewasschen, terwijl zij met wit zijn gehoogd. Die bij uitstek gezochte teekeningen worden minstens met vijf of zes honderd gulden betaald.

In de verzameling der koningin van Engeland wordt eene teekening van Claude bewaard, die het jaartal 1682 draagt. Op twee en tachtigjarigen leeftijd voltooide hij deze teekening, die een tooneel uit de Eneis voorstelt. Vroeger vermeldden wij reeds het beroemde Liber Veritatis. Dit liet hij bij uitersten wil aan zijne neven in fideïcommis na. Toen dit geëindigd was, verkocht de laatste der bezitters het aan een franschen juwelier. Lodewijk de XIV gaf zijn gezant te Rome, den graaf d'Estrées, last, het voor Frankrijks kunstroem zoo belangrijke werk te koopen, maar deze slaagde daarin niet en het merkwaardige stuk ging naar Londen, in de verzameling van den hertog van Devonshire, die het in 1777 door Richard Earlom liet graveeren.[1]

In 1630 begon Claude de etsnaald te bezigen. Dumesnil beschrijft twee en veertig prenten van hem. De helft is van 1630 tot 1663 gedateerd, de helft draagt geen jaartal. Een van de schoonsten is het Campo Vaccino. In zijne etsen bewondert men minder de uitvoering dan de keus der tafereelen, de schoonheid der ordonnantie, de vormen van boomen en gebouwen, den smaak, den stijl, den edelen kunstgeest.

Claude heeft zijn geheele leven in Italie doorgebracht, en wel bijna onafgebroken te Rome. Daar stierf hij in 1682 en werd in de kerk te Trinita de' Monti begraven. Zijne erven plaatsten een wit marmeren blad op zijn graf met een latijnsch opschrift. In Juli 1840 werden zijne overblijfselen naar de kerk Saint-Louis des Français overgebracht, in een graf dat op last van den minister van binnenlandsche zaken voor hem werd bereid. Op het door Lemoine gemaakte monument leest men:

> LA NATION FRANÇAISE N'OUBLIE PAS SES ENFANTS CÉLÈBRES, MÊME LORSQU'ILS SONT MORTS à L'ÉTRANGER.

1 Het verscheen onder dezen titel: Liber Veritatis; or, a collection of Two Hundred Prints after the original designs of Claude le Lorrain, in the collection of His Grace the Duke of Devonshire, London 1777. Het is gekopieerd door Ludovico Caraceiolo, Roma, 1815.

*Vlaamsche school*
*Genre-schilderijen, Fantastische tafereelen, Landschappen.*

## Boeren-Breughel 1530-1600
## en
## Helsche Breughel 1574-1637

In elke loopbaan neemt men bij de menschen voornamelijk twee geheel uiteenloopende verdiensten waar: den scheppenden geest en het talent om iets ten uitvoer te brengen.

Even als de wildjager der Amerikaansche wouden, dringt de eerste met gespitste ooren en loerend oog overal door. Wel verre van den veelbetreden weg te zoeken, vermijdt hij dien; in plaats van op de ervaring zijner voorgangers te bouwen, onderzoekt en beoordeelt hij alles zelf. Geen voorwerp of omstandigheid waaruit

hij voordeel kan trekken, ontsnapt zijn blik. Met de scherpzinnigheid eens onderzoekers trekt hij door de woestijn en verheft de plek waar hij zijne tent opslaat en onder een onbekenden hemel zijn vuur aanlegt, tot zijn domein. Aan het talent van uitvoering zijn andere voordeelen

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

verbonden. De gedachte vindt daarin een trouwe hulp, die hare plannen steunt en verwezenlijkt. Waar dat talent zich vertoont, krijgen de denkbeelden een ligchaam: uit de klei ontstaat een standbeeld, uit het marmer komt een tempel te voorschijn. Dat talent is de onmisbare middelaar tusschen de geestelijke en positieve wereld, waar niets onafgewerkts of onvolkomens reden van bestaan of waarde heeft. Met dat talent sluipen de schimmen, die weldra een tastbaren vorm zullen verkrijgen, uit de nevelachtige oorden van het mogelijke in het werkelijke heelal dat wij bewonen.

Die aanleg voor beiden is dikwerf verdeeld of op ongelijke wijze zaamgekoppeld: het een of 't andere komt soms het meeste uit en verbreekt dan alle proportie. Bovendien vinden beide gaven volstrekt niet denzelfden bijval. De tijdgenooten weten vinding en oorspronkelijkheid beter te waardeeren: zij weten precies waarin 't eene kunststuk van 't vorige verschilt. Doch van lieverlede gaat de herinnering der innovatie verloren, en 't nageslacht bekommert er zich in 't geheel niet om. Dan wordt de verdienste van het eenmaal genomen initiatief door de vaardigheid der uitvoering op den achtergrond geschoven. Dit is met Pieter Breughel het geval. Het wekt tegenwoordig bij den kunstvriend weinig belangstelling wat er heeft plaats gegrepen met Pieter Breughel, den vader eener beroemde familie en die, in een tijdperk dat alle Nederlandsche schilders de Italiaansche school zochten na te volgen en zich om de natuur weinig bekommerden, met stijfhoofdigheid de eigenaardige opvatting der Vlaamsche school bleef vertegenwoordigen.

Het is niet bekend welken familienaam onze kunstenaar droeg. Van Breughel, een dorpje in den omtrek van Breda, geboortig, noemde men hem zijn leven lang naar zijne geboorteplaats, even als de heeren van dien tijd naar hunne domeinen. Volgens sommigen zou hij in 1510, volgens anderen in 1530 geboren zijn. De tweede datum is echter de waarschijnlijkste. Zijn oudste zoon, de fluweelen Breughel, werd eerst in 1597 als meester der Akademie van St. Lucas te Antwerpen aangenomen; de tweede, Pieter Breughel de Jonge, eerst in 1609. Het gilde-register maakt nog in 1599, toen er nog een zekere Andreas Daniels onder Breughel's leiding was, van zijne leerlingen gewag. Zou nu een grijsaard van 89 jaren in staat geweest zijn om les te geven? Bovendien zou hij dan op zeer gevorderden leeftijd vader geworden zijn.

Te midden van de tafereelen en figuren die hij later op 't doek zou brengen, werd hij groot, daar zijne ouders als echte boerenlieden 't land bebouwden, hooiden en vee hielden. Bij Pieter Kock van Aalst, een zeer ondernemend man, die zijne avontuurlijke togten tot in Turkije had doorgezet, leerde Breughel potlood en penseel hanteren. Op welke wijze de roeping van den jongen landman gebleken is en hij de toestemming zijner ouders verkregen heeft, is onbekend gebleven. De kunstenaar die hem nu als leerling aannam, was een man van verdienste, wiens talent zich onder de leiding van Bernard van Orley ontwikkeld had. Terwijl Breughel op dat atelier was, solde hij menigmaal met het kleine meisje van den schilder, zonder te gissen dat zij nog eenmaal zijne vrouw zou worden.

Van dit atelier kwam hij op dat van den beroemden Hieronymus Cock, een kunstenaar die grootere vermaardheid als graveur dan als schilder heeft; want van zijn schilderwerk is er niets bekend, terwijl zijne gravures zeer talrijk zijn. Nadat Breughel diens atelier verlaten, bewijzen gegeven had van talent en vinding, en de aandacht der kunstvrienden op hem gevestigd was, graveerde zijn oud meester een aantal zijner schilderijen.

Niettemin was Hieronymus Bosch Pieter Breughel's wezenlijke gids en de kunstenaar dien hij zoo trouw mogelijk trachtte na te volgen. Ofschoon Bosch sedert lang overleden was, bekoorden diens zonderlinge doeken den jeugdigen kunstenaar ongemeen en schijnen deze buitendien destijds grooten bijval in Noordelijk Europa

ondervonden te hebben. Zijne fantasmagorische opvatting viel in den geest van Vlaming en Hollander. Niet minder indruk maakten zijne koddige voorstellingen op Breughel, die van dat oogenblik af zich dan ook met de borst op 't schilderen van dergelijke tafereelen toelegde, en dit zijn leven lang volhield.

Destijds eischte de onverbiddelijke mode dat een kunstenaar, ter voltooijing zijner studiën, de

Italiaansche meesters ging bestuderen. Die reis naar Italië deed hij door Frankrijk en over de Alpen. De afgebroken bergtoppen, de ijsbergen, stroomen, afgronden, meren, sombere bergengten en onmetelijke verschieten in 't hoog gebergte troffen zijne verbeelding in hooge mate, en deden bij hem den lust tot het landschapschilderen ontwaken. De ijverige jongeling schetste een aantal gezigtspunten en brokken, die hem later voor den achtergrond in zijne schilderijen van groote dienst waren. Hieronymus Cock graveerde een aantal dezer studiën en Breughel's zonen putten er de stof voor menig herderlijk tafereel uit.

DE ALCHIMIST.

Zeker koopman, iemand van een vrolijken en luchtigen aard, voor wien de oude Breughel bij zijn terugkeer uit Italie veel werkte, wees den kunstenaar op andere landelijke voorstellingen, wist hem naar de dorpsfeesten meê te troonen, waar zij ter dege meê deden en pret hadden, en Breughel als opmerker veel opdeed. Als landslui gekleed, om bij de boeren niet zoo in 't oog te loopen, mengden zij zich ongedwongen in de feesten. Had er een bruiloft plaats, dan gaven zij voor dat ze bloedverwanten van 't jonge paar waren, en bezegelden dit beweren met een flink bruidsgeschenk; door dergelijke argumenten waren de boeren overtuigd, of namen ze er ten minste willig den schijn van aan. Terwijl vreugde en pret trapsgewijs toenam, hadden Breughel en Jan Franckert, zijn medgezel, alle gelegenheid om de boerenzeden op heeterdaad te betrappen, en de gezigten, uitdrukking, kleedij, gebaren en houding na te gaan. Dit alles prentte de schilder trouw in 't geheugen, en een dag of wat later stond alles wat hij gezien had op 't doek; vooral muntte hij er in uit om de min of meer potsierlijke houding der boerenlui terug te geven.

Al die uitstapjes hadden in den omtrek van Antwerpen plaats, waar de schilder zich na zijn verblijf in Italië gevestigd had. In 1551 werd hij aangenomen als vrije meester van de corporatie van St. Lucas. Ofschoon Breughel dol van grappen en kluchten hield, was hij een man van bedaarden, stillen aard; hij sprak weinig en zijn aardigheden werden er niet minder om gewaardeerd. Zelfs hield hij nu en dan wel van fopperijen; dan wikkelde hij zich geheel in een wit laken, zuchtte allervreeselijkst en joeg bijgeloovige lui den grootsten schrik op 't lijf. Naar zijn portret te oordeelen zou men dien joligen aard niet ligt in hem vermoeden; met dien fraaijen zwarten baard, dat hooge voorhoofd, zijn groote oogen vol uitdrukking en regelmatige trekken heeft hij een zeer deftig, ridderlijk voorkomen.

Een jong meisje, dat hij als dienstbode had aangenomen, viel zoo bijzonder in zijn smaak, dat zij weldra de teugels van 't bewind geheel in handen had. Breughel had er niet het minste bezwaar in gevonden om haar te trouwen, zoo haar niet de ondeugd had aangekleefd van op doortrapte wijze en bij elke gelegenheid te liegen. Hare eeuwige verzinsels verveelden en vermoeiden den kunstenaar en maakten hem soms letterlijk radeloos. Doch vermaningen, beden noch bedreigingen vermogten iets op haar. Al dat gekijf en gelaster moede, besloot Pieter er een eind aan te maken. Hij nam een tamelijk langen bakkerskerfstok, liet haar dien zien en verklaarde haar, dat hij er elk nieuw verzinsel met een kerf op zou aanteekenen; bedekten nu de teekens de geheele lengte, dan zou niet alleen hun voorgenomen huwelijk geen plaats hebben, maar zouden ze elkaâr voor altijd verlaten. Zulke ruwe voorwaarden bragten geen beterschap in 't gedrag der babbelkous; zij babbelde en vertelde verzinsels zonder ophouden, zoodat de stok naar evenredigheid allengs vol raakte, en de scheiding weldra voor de deur stond. Toen Breughel nu weêr meester over zich zelven geworden was, zocht hij een waardiger gezellin. Pieter Kock was dood, en zijn vrouw en dochter woonden te Antwerpen. 't Kindje dat hij op zijn arm gedragen had en op zijn knieën had laten dansen, kwam hem weêr voor den geest; nu zij intusschen een volwassen meisje was geworden, zou ze naar alle waarschijnlijkheid dubbel bekoorlijk voor hem wezen. De schilder bezocht haar, was vol beleefdheden en vroeg hare hand. Daar men echter vreesde dat zijn zwak voor zijn vorige huishoudster nog eens mogt terugkomen, gaven moeder en dochter haar verlangen te kennen, dat hij zich te Brussel zou vestigen, hetgeen hij gereedelijk deed. Immers, zulk eene verhuizing om een lief meisje te trouwen, had niets angstwekkends voor hem. Hij trok naar Brussel, en weldra werd de bruiloft gevierd.

Als schilder wist Breughel dien Vlaamschen geest te doen herleven, die door de navolging der Italiaansche meesters van lieverlede was uitgedoofd. Men kan zich ligt voorstellen, welk eene onbeperkte magt de mode op de kleeding uitoefent, doch haar heerschen in de zedelijke en verstandelijke wereld wekt inderdaad de verbazing op. Waartoe die tucht, waaraan een ieder zich onderwerpt, waartoe die slavernij? Is 't niet veel natuurlijker dat een ieder zijn eigen weg volge, en aan de rigting zijner denkbeelden of van zijn luim gehoor geve? Breughel ten minste liet zich door de groote menigte niet meêslepen. Terwijl zijne landgenooten naar den roem van Michel-Angelo en Raphaël dongen, en met veel moeite en getob de schitterende hoogte trachtten te bereiken, waartoe die scheppende geniën zich in hunne vrije en stoute vlugt verheven hadden, volgde de boerenschilder eenvoudig zijn natuurlijken aanleg en gaf de tafereelen uit het dagelijksch leven terug, die hem in zijn kindschheid getroffen hadden en hem nog altijd aantrokken. Door zijne ingenomenheid met het wonderbaarlijke, zijn talent als landschapschilder, zijn vaardigheid in 't schilderen van dorpstafereelen, hechtte Breughel den schakel van de traditiën der Vlaamsche schilderkunst weêr aaneen, en reikte hij de eene hand aan 't verledene, de andere aan de toekomst: als leerling van Hieronymus Bosch

en bondgenoot der van Eijken en Memlings, bereidde hij als 't ware de komst van Teniers, de kermissen van Rubens, Brouwer en van Ostade voor. Om zijn dorpstooneelen gaf men hem den bijnaam van ‘Boeren-Breughel;’ om zijn koddige voorstellingen dien van den ‘Viesen Breughel.’ (In Belgie is het ‘viese’ gelijk aan ons jolig, snaaksch of grappig).

De uitvoering is in Breughel's kunststukken de zwakste zijde. Hierdoor is er geen harmonieus en voldoend geheel in. 't Licht vormt er zelfs geen geheel, waarom zich de donkere of minder lichte partijen heen scharen. Vormen, kleuren, licht en bruin, schijnen zonder overleg op 't doek te zijn gebragt. Voorwerpen en figuren zijn er te onvoltooid op voorgesteld; men zou meer details wenschen. In dit opzigt vormt de oude Breughel een scherp contrast met zijne zonen, vooral met den fluweelen Breughel, die met fijnen toets schildert. Echter wordt in de kunst van den ouden Breughel veel vergoed door zijne verbeeldingskracht, zijn pittige teekening, het natuurlijke van stand, beweging, uitdrukking en het vernuftig karakter der denkbeelden.

VECHTENDE BOEREN.

Niettemin is zijne ruwe uitvoering van groot nadeel voor hem geweest, want hierdoor zijn zijne schilderijen, die door de kunstvrienden weinig gezocht en geschat worden, bijna allen verdwenen, ofschoon ze zeer talrijk waren en de kundigste graveurs van zijn tijd ze hebben bewerkt. Het koninklijk kasteel te Wurtzburg bezit er eene collectie van, doch Rathgeber, die zulks opgeeft, voegt er geenerlei bijzonderheid bij, daar ze ‘te hoog hangen.’ Door den afstand heeft hij de onderwerpen kunnen zien noch de data kunnen lezen en nog minder de uitvoering waardeeren. De galerij van Schleissheim bezit verscheidene doeken in het genre, waardoor men onzen kunstenaar Boeren-Breughel gedoopt heeft. Men ziet er een landelijk feest in de open lucht, waar alles drinkt, danst

en hotst; een boerenbruiloft, waar de gasten geld op een bord zamelen, om het de jonge echtgenoote aan te bieden; St. Jan tot een talrijke volksmenigte het woord voerende; boerenlui, die hunne kinderen vog elnestjes laten uithalen, en voorts blinden, die op 't punt zijn van een rivier in te loopen.

Het Louvre bezit twee doeken van Breughel die, hoewel klein van afmeting, toch groote waarde hebben. Het eene stelt een landelijk gezigt voor met eene rivier doorsneden, een houten brug en koutende boeren en boerinnen; het andere, een boerendans in de groote dorpsstraat, vóor de herberg. Met hun fijnen toets en zorgvuldige teekening geven zij den stijl der Breughel's in zijn eersten staat aan en toonen tevens wat beide zonen aan hun vader verpligt waren.

Eene der gravures, die naar de schilderij van dezen voorlooper is bewerkt, geeft een denkbeeld van hetgeen zijne beste schilderijen moesten zijn. Zij stelt voor de opstanding van Christus. Ter linkerzijde ziet men rotsen met een groote spelonk, waarin de apostelen hun meester begraven hadden. Over den dood zegevierende, zweeft hij in de lucht op een wolkenheir dat tegen de donkere steenmassa uitkomt. Iets lager zit een engel op het rotsblok, dat tot lijksteen diende en hetwelk hij omgewenteld heeft. Hier en daar liggen de ontstelde soldaten op den grond. Door eene sombere engte naderen de heilige vrouwen; achter haar bespeurt men de stad Jeruzalem in een stralend licht

Het museum te Brussel bezit een schilderij uit van Breughel's fantastisch genre. Het stelt den val der engelen voor en schijnt, even als die van Bosch, op een witten grond te zijn geschilderd. Het zijn een ontelbare massa duivels, die door Gods toorn in den eeuwigen poel des verderfs worden neergestort. Door al de vormen in de natuur te vereenigen en te vermengen, heeft de kunstenaar afgrijselijke monsters weten voort te brengen, die ontegenzeggelijk groote verbeeldingskracht verraden. Doch een groot gebrek ontsiert het fantastische van Pieter Breughel: het faalt hem aan geest. In die soort van droomgezigten zou men meer fijnheid en delikater inzigten wenschen; nu is dat alles te gedurfd en plat-koddig.

In zijne kruisdraging te Antwerpen zou men eer een charge dan een ernstig kunstwerk meenen te zien. Terwijl Jezus onder 't kruis bijna bezwijkt, dobbelen en spelen de toeschouwers en vormen ze een wezenlijke kermistroep om hem heen. Die zelfde onvoegzaamheid, die men op een aantal gravures opmerkt, verklaart tevens waarom Pieter Breughel herhaaldelijk van ketterij verdacht werd, hetgeen in een tijd dat Philips II en de inquisitie ons land teisterden, ontzettend gevaarlijk was. Doch het onvoldoende en duistere van de taal der schilderkunst, als zij afgetrokken begrippen wil uitdrukken, behoedde hem voorzeker tegen eene positieve beschuldiging. Niettemin schijnt hij veel verdriet te hebben geleden van de praatjes die men over hem hield. Bij testament liet hij zijn vrouw een doek na, waarop men een ekster op een schavot gebonden zag zitten, als 't zinnebeeld der kwaadsprekers en lasteraars, die hij den galg waardig keurde.

Het tijdstip van zijn dood is niet met zekerheid bekend, doch in elk geval moet het na 1599 geweest zijn, daar in dat jaar de registers van het gilde gewag maken van den jongen Daniels, als leerling van den ouden Breughel. Eenige maanden voor Breughel's dood had het stedelijk bestuur van Brussel hem verscheidene schilderijen besteld, die het doorgraven van het kanaal van Brugge naar Antwerpen moesten voorstellen; de dood belette hem, dit zonderling en ondankbaar werk te voltooijen, waarvan het eenig belangrijke de actualiteit moest wezen.

Van Pieter Breughel den Jonge, bijgenaamd de ‘helsche Breughel,’ weet men bijna geene biografische bijzonderheid. Karel van Mander zegt ons, dat hij in het atelier van Gillis van Koningslo studeerde en zijn vaders werk zeer vaardig weêr gaf. Wij weten buitendien, dat hij in 1609 als vrije meester bij de akademie van St.

Lucas werd aangenomen. Daartoe bepaalt zich onze historische kennis ten zijnen opzigte. Houbraken en Weijerman bewaren 't stilzwijgen over hem. Door zijn vaders schilderijen te kopiëren, nam de Jonge Breughel allengs diens rigting over. De onderwerpen die hij bij voorkeur behandelde, waren branden en helsche tooneelen: van daar zijn bijnaam.

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

Hij werd te Brussel geboren en men meent dat hij er ook gestorven is. Van Dijck heeft zijn portret, een flinke kop vol uitdrukking en met een zwaren baard, geëtst.

Pieter Breughel de Jonge schilderde uitvoeriger dan zijn vader en heeft, in dit opzigt, veel overeenkomst met zijn broeder, den fluweelen Breughel; 't effekt van vlammen in de duisternis kan moeijelijk beter worden teruggegeven. Schleissheim bezit van hem vier schilderijen op koper, wier onderwerpen zijn smaak geheel verraden. Zij stellen voor: Eneas in de hel, onder 't geleide der Sibylle; de verzoeking van St. Antonius; de verwoesting van Sodom, die Loth en zijne dochters ontkomen; de brand van Troje en de held van Virgilius zijn vader reddende. Vooral beide laatsten worden zeer geroemd. 't Somber karakter der zestiende eeuw, dat tijdperk van misdaad, vervolging en woesten krijg, hetwelk den ouden Breughel geïnspireerd had, vond men dus zelfs in de duistere voorstellingen van zijn zoon terug.

DE OPSTANDING VAN JEZUS.

## Aanteekeningen.

Behalve Hieronymus Cock hebben nog verscheidene andere graveurs de schilderijen van den ouden Breughel met hunne stift teruggegeven, vooral Perret, Mandere, Philip, Jan en Theodorus Galle.

In het Museum van het Louvre vindt men van den ouden Breughel: een landschap aan eene rivier en met een brug. - Een dorpsfeest in een groote straat.

De keizerlijke galerij te Weenen bevat een der beroemdste schilderijen van den ouden Breughel: het bouwen van den toren van Babel. Op een steen ziet men de volgende handteekening: Brueghel fe. MCCCCCLXIII. Karel van Mander en Baldinucci roemen dit als een buitengemeen kunstwerk. - Een sneeuwgezigt, geteekend: P. Brveghel 1601. - Eene afneming van het kruis. - Een gevecht der Israëlieten tegen de Filistijnen. - Vier schilderijen, de vier jaargetijden voorstellende, en waarvan alleen de Lente geteekend is. - Een vechtpartij tusschen boeren en soldaten.

Voorts vindt men verscheidene stukken van zijne hand op de pinakotheek van Munchen, in de musea van Madrid, Berlijn, Dresden, Napels, Antwerpen, Brussel, Gend en Nantes.

In dat van 's Hage merkt men op een vrij belangrijken helschen Breughel: Christus de zielen uit het vagevuur verlossende.

Ook op het kasteel te Gotha bevindt zich een zeer groot togtscherm, dat geheel beschilderd is, en hetwelk van Breughel's hand schijnt te zijn. In de eerste helft der achttiende eeuw werd het door den regerenden vorst voor achtduizend Thaler gekocht. Tegenwoordig behoort het tot de hertogelijke galerij en bestaat uit 74 paneelen, aan beide kanten beschilderd, welke te zamen dus 148 schilderijen vormen, met onderwerpen aan het Nieuwe Testament ontleend. Hier komen nog vijf paneelen bij, die slechts op éene zijde beschilderd zijn. De galerij van het Belvédère te Weenen bezit een dergelijk kunstwerk dat blijkbaar van dezelfde hand is. Dit bestaat uit een groot polyptyque, welks paneelen als de bladen van een boek in elkaâr slaan en eveneens Bijbelsche tafereelen bevatten. Naar den stijl te oordeelen, moeten die compositiën in het laatst van de zestiende eeuw zijn uitgevoerd. Indien Breughel dit alles werkelijk geschilderd heeft, is het ligt verklaarbaar waarom er, behalve het sneeuwgezigt van 1601 dat het museum te Weenen bevat, geene schilderijen met zijne handteekening bestaan, die na 1570 gedagteekend zijn. Immers twee bestellingen van zulk een omvang, en die ongetwijfeld op onbekrompen wijze betaald werden, moesten al zijn tijd in beslag nemen.

Wanneer men op publieke verkoopingen schilderijen van Breughel den oude vindt, komen ze er niet onder den naam van den meester voor en worden zij meestal zeer goedkoop verkocht. Dit komt hoofdzakelijk hierdoor, dat kunstkenners en liefhebbers zijn stijl niet kennen, en dus zijne schilderijen ook niet ontdekken, wanneer er geene handteekening op te vinden is.

*Naar Alfred Michiels.*

*Vlaamsche school*
*Geschiedenis, Landschappen, Bloemen.*

## Fluweelen Breughel
## 1575-1642

De baron Heinecke, die in kunstzaken als autoriteit geldt, beweert dat Jan Breughel den bijnaam van ‘fluweelen’ gekregen heeft door de fijnheid van zijn penseel; maar, zonder nog te willen reppen van het weinige verband, dat er tusschen dien bijnaam en de fijnheid van zijn eer droogen dan molligen toets bestaat, is het zeker dat de gewoonte van dien schilder, om uitsluitend fluweelen kleêren te dragen, de werkelijke oorzaak van den bijnaam is dien men hem gegeven heeft.

Jan Breughel werd te Brussel geboren, doch 't jaartal is niet met juistheid bekend. Houbraken geeft 1589 op, doch hierin vergist hij zich ongetwijfeld, want in de archieven van de confrerie van St. Lucas te Antwerpen, met name in de *Liggere*, waarin de namen van al de leden der corporatie zijn ingeschreven, vinden we het bewijs dat Jan Breughel in 1597 als vrije meester werd aangenomen; derhalve zou

hij dus maar acht jaren oud geweest zijn! Andere biografen geven 1575 als het geboortejaar voor fluweelen Breughel op, en deze datum is vrij wat waarschijnlijker. Volgens Karel van

Mander was de zoon van Pieter Breughel bij de weduwe van Pieter Kock van Aalst, zijn grootmoeder van moeders zij, grootgebragt; hij leerde er miniatuur schilderen en de behandeling met waterverf, en verkreeg hier zulk een vaardigheid in, dat zijne eerste schilderijen, bloemen en vruchten voorstellende, als wonderen werden beschouwd. Daarop legde hij zich in het atelier van Pieter Goëkindt, wiens fraai kabinet voor hem een meester verving, op 't schilderen met olieverf toe. Dit is alles wat wij van Jan Breughel's intrede in de kunst weten.

Hoe het ook zij, zeker is 't dat Jan Breughel, die grooten lust in het landschapschilderen kreeg, zijn schilderstoel opnam om, even als de anderen, zijn Italiaansche reis te ondernemen. Hij vertoefde eenigen tijd te Keulen; en daar moeten hem vooral de schilderachtige gezigten getroffen hebben, die de oevers der rivier aanbieden met hare schepen, die in allerlei rigting den Rijn op en afzeilen, of aan den bedrijvigen wal vastliggen. Breughel, die geen oogen had dan voor die schoone natuur, en die alles wat hem goed voorkwam, onmiddellijk met inkt of zepia teekende, vond aan de oevers van den Rijn een motief, dat hij later menigmaal behandelde. Wat hem daarin 't meest aantrok, was de welkome gelegenheid om een groot aantal figuren in een klein bestek te groeperen, want hij verstond het verwonderlijk wel, om al die figuurtjes goed te teekenen, en zelfs op de kleinste schaal eene groote juistheid van beweging en houding in acht te nemen, zonder ooit in het platte te vervallen.

Even als Paul Bril, Coninxloo, David Vickenbooms en Roland Savery, zag Jan Breughel al de kleuren der natuur in hun hoogsten graad van intensiteit; hij gebruikte de kleuren van zijn palet, zonder ze bijna te temperen. Zijn groen en blaauw zijn even schitterend als die van de eerste olieverfschilders, Huibert en Jan van Eyck. Trouwens overal, zoo in Italië als de Nederlanden, Duitschland en Spanje, is men met ongetemperde schitterende kleuren begonnen te schilderen. En dit is zeer verklaarbaar door de omgeving van de heerschende gothische kunst der 15$^{e}$ en 16$^{e}$ eeuw, die de kleuren van het prisma in de kerkglazen deed vonkelen en de manuscripten der middeneeuwen met de schitterendste en sterkste tinten kleurde.

Van Keulen ging Jan Breughel naar Rome. Zijn naam, zegt d'Argenville, was er hem reeds voorgegaan. De kardinaal Frederik Borromeus, die in de gelegenheid was geweest kennis met hem te maken, beschermde hem, nam hem zelfs gedurende eenigen tijd in zijne dienst en liet hem een vrij groot aantal schilderijtjes vervaardigen, die vervolgens naar Milaan werden gezonden. Dit waren bij voorbeeld: Daniël in den leeuwenkuil, een gezigt in de hoofdkerk van Antwerpen, een St. Hieronymus in de woestijn, en eindelijk de Vier Jaargetijden, die voor de meesterstukken van den Vlaamschen schilder gehouden worden.

Er is geen vreemdeling die de bibliotheek van Ambrosius te Milaan bezoekt, wien men deze fraaije schilderijen niet toont, wier onderwerp zoo juist gekozen was om al de kwaliteiten van den Vlaamschen Breughel in 't licht te stellen: de rijkdom zijner verbeelding, die in staat was om de aarde in een paradijs te herscheppen, en voorts zijn vaardigheid om alles weêr te geven, zoowel de bezielde figuren als de onbezielde voorwerpen in de natuur, zijne kennis der dieren en zijn palet dat men een juweelkistje kon noemen.

Het is opmerkelijk, dat de Vlamingen die in de zestiende eeuw naar Rome togen, en zelfs nog in de zeventiende, er minder smaak in godsdienstige onderwerpen dan wel in mythologische voorstellingen kregen. De hoofdstad van het christendom was plotseling heidensch geworden, en 't waren godheden van den Olympus die de zalen van de prinsen der kerk versierden. Liefde voor de oudheid was toen een bewijs van fijne geestbeschaving, en die goden der fabelleer, van welke de

negentiende euw zich zoo verzadigd heeft getoond, hielden toen de verbeelding der dichters en 't penseel der schilders bezig. Fluweelen Breughel, die zich zoo vermeid had in het schilderen van bloemen, kransen, riviergezigten, schepen, molens en boeren, had nu geen oogen dan voor nimfen uit Diana's gevolg. Toen Breughel dus voor de tweede maal zijne Vier Jaargetijden begon, - want men stelde die schilderijtjes waarop hij, zonder eenige verwarring, een heele wereld wist te tooveren,

op hoogen prijs, en bestelde er hem telkens herhalingen van - ontleende hij zijne figuren aan de fabelleer.

In welke jaren Breughel echter te Rome werkte, is moeijelijk te bepalen. Mariette meent dat Breughel er in 1593 moet geweest zijn. En het is vrij aannemelijk dat hij eerst ná zijn terugkeer uit Italië als vrije meester in de confrerie van St. Lucas is aangenomen. In elk geval is 't zeker, dat hij in 1597 in Antwerpen terug was. Rubens werd eerst 't volgende jaar tot de corporatie toegelaten en vertrok eerst in 1600 naar Italië. Men moet dus veronderstellen dat Breughel en Rubens elkaâr kenden en te zamen schilderijen begonnen te schilderen. Er bestaat menig stuk uit Rubens' jeugd dat met bloemen van Breughel versierd is.

GEZICHT IN DE OMSTREKEN VAN BRUGGE.

Fluweelen Breughel heeft herhaaldelijk het Aardsche Paradijs geschilderd. Van daar dat men hem soms Breughel van het Paradijs noemt, in tegenstelling met den bijnaam van Helschen Breughel, dien zijn broeder droeg. Nu eens zijn de figuren van Hendrik van Balen - zoo als b.v. in de schilderij op 't Louvre; - dan weêr zijn zij van Hendrik de Klerck - zoo als in het Aardsch Paradijs der Ambrosische bibliotheek; - dan wederom van Rubens.

Wie herinnert zich niet in het koninklijk kabinet van schilderijen op het Mauritshuis te 's Gravenhage het prachtige paradijs, waar 't penseel van Rubens en Breughel zich op zulk eene voortreffelijke wijze vereenigd heeft. Op het eerste plan heeft Rubens de figuren van Adam en Eva en een bruin paard geschilderd dat den hoek van de schilderij beslaat. Adam zit aan den voet van een boom; Eva staat voor hem met hare weelderige vormen en dien onvergelijkelijken rijkdom van

kleuren, en om het mollige der figuur nog meer te doen uitkomen, ligt zij den arm op en plukt den appel, welken de om de takken van den boom geslingerde slang haar aanbiedt. Beide figuren zijn met bewonderenswaardige zorg, fijnen toets en in meesterlijken toon gepenseeld, gelijk de harmonie der schilderij en de omgeving van Breughel's voortreffelijk schilderwerk dit vorderden; tegen Rubens' gewoonte in, heeft hij, even als Breughel, zijn naamcijfer op het paneel gezet. Duizeude viervoetige dieren en vogels bevolken het betooverend verblijf van den eersten mensch, een uitgestrekten tuin met beekjes doorsneden en bloemengeur bezwangerd. Het hert wandelt er sierlijk rond; de tijgers spelen er met den os, en de leeuw leeft er in vrede met de kudden, die nog zonder herder zijn; de paauw spreidt er op ijdele wijze haar staart voor Eva uit, en de eerste vrouw zet haar voet tusschen hond en kat, alsof ze reeds tusschen trouw en ontrouw aarzelde. Deze schilderij is afkomstig uit het kabinet van den heer Delacourt Van der Voort te Leyden, en werd voor den Stadhouder voor *f* 7,350 aangekocht.

Ook in het kabinet van den heer D. Neville Goldsmid te 's Gravenhage prijkt een zeer fraai Paradijs van Breughel's hand met figuren van F. Francken.

Fluweelen Breughel huwde te Antwerpen een mooi Vlaamsch meisje, dat door den schilder-dichter Cornelis Schut in fraaije Vlaamsche verzen bezongen is. Uit dat huwelijk werd hem eene dochter, Anna Breughel, geboren, die in de kunstgeschiedenis vermaard is om hare drie beroemde voogden, Cornelis Schut, Van Balen en Rubens, maar vooral omdat ze de eerste vrouw van David Teniers is geweest. Met al de groote schilders van zijn land op zeer vertrouwelijken voet omgaande, was Jan Breughel te Antwerpen bijzonder gezien. Toen Van Dijck die prachtige portrettengalerij van kunstenaars begon, welke Lucas Vorsterman, Pontius, Bolswert en Pieter de Jode gegraveerd hebben, bewees hij Fluweelen Breugel de eer, eigenhandig diens portret te etsen. Dit is eene der faaaiste etsen van Van Dijck. De kop alléen is gemodeleerd; doch deze denkt en leeft. Met een paar trekken en schrappen heeft Van Dijck Breughels portret leven, uitdrukking en karakter gegeven, en dat karakter draagt evenzeer den stempel van goedhartigheid als van adel. Uit den onderlingen gemeenzamen omgang van de schilders der confrerie van St. Lucas kan men zich ligt verklaren dat ze menigmaal een schilderstuk zamen op touw zetten. Rubens was genoeg landschapschilder dan dat hij vreemde hulp noodig had om de achtergronden zijner historische tafereelen te schilderen, doch uit louter verkiezing vroeg hij nu eens Wilden, Van Uden of Fluweelen Breughel om een landschap voor zijne figuren, of een bloemenkrans om zijne madonna's te omlijsten. Van zijn kant deed Breughel menigmaal een beroep op Rubens' penseel, en zoo hij Van Balen 't schilderen der figuren van zijn Paradijs en Rotenhamer der reizigers op zijne Vlugt in Egypte, - in genoemd Kon. kabinet van schilderijen te 's Gravenhage, - opdroeg, was dit volstrekt niet omdat hij onbekwaam was die zelf te schilderen. Dat heeft Breughel voldingend bewezen in zijne Gezigten van Vlaanderen, en in andere bekende kunstukken.

Felibien geeft 1642 als 't jaartal van zijn dood op, en alles wel nagaande, mag men dit als juist aannemen.

't Is moeijelijk te zeggen waarom de kunstvrienden, die vroeger zulk een groote waarde aan de werken van dezen meester hechtten, er van lieverlede afkeerig van zijn geworden. Breughel is ontegenzeggelijk niet vlekkeloos. Met reden verwijt men hem dat hij zich om de luchtperspectief weinig bekommert, zijn verschieten in een te sterk blaauwen toon schildert, zoodat ze niet wijken, en 't rood te veel in zijn figuurtjes laat domineren, hetgeen vermoeijend is voor 't oog, te meer daar zijn groen hier en daar even schel als de toonen van het email is. Doch ondanks deze

onvolmaaktheden was Breughel een uitmuntend landschapschilder, die de meest alledaagsche gezigten zeer kernachtig en belangrijk wist te maken.

*Naar Charles Blanc.*

*Spaansche school*
*Historie, Portret.*

## Diego Velazquez
## 1599-1660

De bouwkunst en de dichtkunst hadden reeds eeuwen lang op spaanschen bodem gebloeid, vóor dat zich de eerste sporen vertoonden van Spanje's later zoo luisterrijke schilderschool. In de eerste helft der XV$^{de}$ eeuw vond Koning Jan II van Kastilië geen spaansche schilders om aan zijn kunstlievend hof te verbinden; hij koos er twee uit het buitenland: den Vlaming Rogier van der Weyden en den Italiaan Dello. Eerst in het midden dier eeuw bespeurt men den onzekeren aanvang eener school in Andalusië, Kastilië en Valencië. Toch telden zij nog luttel vertegenwoordigers,

zelfs in den loop der XVI$^{de}$ eeuw. En deze volgden nog hoofdzakelijk beurtelings de italiaansche of de vlaamsche voorbeelden na. Hier en daar echter begint zich een zin voor koloriet, eene stoutheid van uitvoering te vertoonen, die, hoewel van venetiaanschen oorsprong, het karakter voorspellen dat de eerlang onafhankelijke nationale school zal kenmerken.

De bouw van het Escuriaal en van andere koninklijke paleizen bood ruimschoots gelegenheid tot, en gaf dan ook een krachtigen stoot aan de ontwikkeling dier school. Maar slechts in éene bepaalde richting: die der streng religieuse, piëtistische kunst. Hier geen spoor van de geestdrift voor de klassieke oudheid, die in Italië zoo veler gemoed deed ontvlammen; hier geene zijsprongen der kunst op het gebied der grieksche mythologie of der ongewijde historie. De kerk was en bleef de patrones der spaansche schilderschool; tegenover de ruime gelegenheid, welke zij haar bood om hare krachten te toonen en te ontwikkelen, stond haar onverbiddelijke eisch om haar te gehoorzamen, zoowel wat de opvatting als de voorstelling betrof. De schilders, voor zoo ver zij zelf geen kloosterbroeders waren, volgden onveranderlijk de voorschriften hunner geestelijke beschermers, die zelfs ten hunnen behoeve, in eene soort van catechismus, - een merkwaardig voorbeeld van mystieke aesthetica, - werden bijeenverzameld[1] en welker gezag door de inquisitie met hare gewone zachte middelen werd gehandhaafd.

Velazquez was de eerste en bleef schier de eenigste spaansche schilder, die zijn penseel niet uitsluitend aan den dienst der kerk wijdde, of zijne onderwerpen aan den bijbel of de legenden der heiligen ontleende. Zijne dusgenaamde religieuse schilderijen zijn zeldzaam; toch heeft zich, ook in de wijze waarop hij de ongewijde geschiedenis behandelde, het ernstig karakter van den Spanjaard en der spaansche kunst nooit verloochend.

Sevilla was, tegen het einde der XVI$^{de}$ eeuw, een van de rijkste en bloeiendste steden in het bekoorlijk Andalusië. Wetenschap, letteren en beschaving zaten er, - altoos onder het waakzaam toezicht der kerk, - ten troon. Kunstenaars en dichters verzamelden er zich telkens òf in het huis van den schilder Francisco Pacheco, òf in de zalen en tuinen van den kunstlievenden hertog van Alcala. In die omgeving werd ten jare 1599 Diego Rodriquez de Silva y Velazquez geboren en den 16 Juni van dat jaar in de kerk San Pedro gedoopt. Zijne ouders, deftige, ofschoon niet rijke lieden, gaven hem eene godsdienstige opvoeding en stelden den knaap in de gelegenheid, zijne schoone verstandelijke gaven te ontwikkelen. Reeds vroeg openbaarde zich zijne roeping voor de kunst en niets verhinderde hem, die reeds dadelijk te volgen.

Velazquez' eerste leermeester was Francisco Herrera, de oude; een kunstenaar, die met den conventioneelen kunststijl van zijn tijd had gebroken, om de vrije en stoute schilderwijze te volgen, die weldra de school van Sevilla zou kenmerken, maar wiens ruwe manieren en onstuimig karakter, iedereen, ook zijne leerlingen, ook Velazquez, van hem vervreemdden. Toch bleef bij Velazquez, ook nadat hij uit Herrera's school in die van Francisco Pacheco was overgegaan, de krachtige indruk voortleven, dien hij in de eerste had opgedaan. Noch de piëtistische geestesrichting van Pacheco, noch het door dezen gegeven voorbeeld eener berekende navolging van Rafaël's kunststijl, vermochten bij Velazquez de innige liefde voor de zichtbare werkelijkheid, de vurige zucht om haar en haar alleen weêr te geven, uit te dooven. Onophoudelijk naar de natuur studeerend, nu den boerenjongen, die hem tot leerknaap en model tevens diende, in ontelbare standen afteekenende, dan stillevens, uit alle denkbare schilderachtige bestanddeelen samengesteld, met de trouw en de virtuositeit van een vlaamschen of hollandschen schilder nabootsend,[2]

1 Door den schilder Pacheco in zijn werk *Arte de la Pinture*, Sevilla 1649; door Juan de Butron in zijn *Discursos apologéticos en que se defiende la inguinidad del arte de la Pintura*, Madrid 1626.

2 Van deze bodogones (van bodega, keuken of magazijn waar allerlei voorwerpen bewaard worden) zijn er enkele o.a. in het museum te Valladolid, van V's hand bewaard gebleven.

bereidt hij zich op de rechte wijze voor tot wat eerlang zijne roeping bij uitnemendheid zal blijken.

Ook door zijn open blik voor het volk doet Velazquez ons aan zijne kunstbroeders uit het Noorden denken. De straat van Sevilla bood hem het onderwerp aan voor een van zijne eerste en meest beroemde schilderijen. De drie figuren op De waterdrager van Sevilla, die man uit het volk, in zijn

grof en armoedig kleed, maar die zijne goedkoope waar uitdeelt met echt spaansche deftigheid en waardigheid; de jongen, die het gevulde glas water aanneemt, de andere die reeds bezig is zijne dorst te lesschen, zijn inderdaad als op het leven betrapt.

DE WATERDRAGER VAN SEVILLA (Verzameling van den hertog van Wellington op *Apsley House*).

Velazquez moet in dit tijdperk van zijn leven meer dergelijke onderwerpen geschilderd hebben; tegelijk echter ondervond hij den invloed van Ribera, zoo als blijkt uit de Aanbidding der herders[1], omstreeks dien tijd door hem geschilderd, van Luis Tristan uit Toledo, wiens werken en wenken hem in het geheim der groote venetiaansche koloristen inwijdden. Intusschen heette hij

1 Thans in de National Gallery te Londen.

nog altijd Pacheco's leerling; weldra werd hij nu diens schoonzoon. Doña Juana Pacheco was onzen kunstenaar meer dan veertig jaren lang eene trouwe gade, eene zorgvolle moeder hunner zes kinderen[1]; zij overleefde hem slechts weinige dagen.

Francisco Pacheco zal niet verzuimd hebben, zijn veelbelovenden leerling en schoonzoon te doen deelen in de voorrechten van den omgang met talentvolle en aanzienlijke mannen, waarin hij zelf zich verheugen mocht. Voor 't minst, de jonge kunstenaar, die in April 1622 naar Madrid vertrok om eens wat meer van de wereld en vooral den kunstschat, in de koninklijke paleizen opeengehoopt, te gaan aanschouwen, bezat niet alleen talent en studie, maar ook die fijne beschaving, welke hem in den hofcirkel zoo uitnemend zou te stade komen. Zij verwierven hem reeds dadelijk de gunst van don Juan Fonseca, een van de kunstbeschermers, voor wien zijn schoonvader hem aanbevelingsbrieven had medegegeven en die hem de gelegenheid verschafte, onbelemmerd in de koninklijke kunstverzamelingen te studeeren, ja reeds dadelijk eene poging aanwendde om hem het portret van koning Philips IV te doen schilderen. Die poging gelukte toen echter niet, en eerst nadat Velazquez, na een verblijf van eenige maanden te Madrid, naar Sevilla was terug gekeerd, wist Fonseca den machtigen minister Olivares in het belang van zijn beschermeling te winnen en van hem een brief te verkrijgen, waarbij Velazquez naar Madrid werd ontboden, onder toewijzing van 50 dukaten reisgeld. Velazquez talmde niet; vergezeld van zijn leerling, den mulat Juan Pareja, en gevolgd door Pacheco, zijn schoonvader, die getuige wenschte te zijn van den roem die hem wachtte, begaf hij zich in Maart 1623 op nieuw naar de hoofdstad. Velazquez begon er met het portret van zijn gastheer en beschermer Fonseca te maken, dat, nauwelijks voltooid, door den koning, de prinsen en hunne grandes werd gezien en bewonderd. Van dat oogenblik af was de fortuin des schilders gemaakt.

Koning Philips IV telde toen negentien jaar; sinds drie jaren reeds was zijne regeering begonnen, die er vier en veertig duren zou, - een tijdperk van bloedige oorlogen, heillooze opstanden in het land en zijne koloniën, van verval en slecht bestuur, dat voor Spanje met den vernederenden vrede der Pyreneën zou besloten worden.

Maar zoo Philips een slecht en ongelukkig regent was, als beminnaar en beschermer der kunsten toonde hij smaak en oordeel tevens. De paleizen, op zijn last gebouwd en door de schilderkunst opgeluisterd, de kunstverzamelingen, door hem aangelegd of verrijkt, - het een zoowel als het ander met voorlichting en hulp van Velazquez, - getuigen er van. Hij behoorde onder die vorsten, wier gelaatstrekken het veelvuldigst door de schilders van hunnen tijd werden weêrgegeven en Velazquez was degeen, wien die taak schier uitsluitend te beurt viel. Wie kent het dan ook niet, dat bleeke gelaat, met die slaperige oogen en die uitdrukking van een phlegma zonder voorbeeld! Nevens dien kunstlievenden vorst waren het de infanten, zijne broeders, don Carlos en don Fernando, de bevallige koningin Isabella van Bourbon, dochter van Hendrik IV[2], de man, die als minister twee en twintig jaren lang een schier onbeperkt gezag in Spanje uitoefende, don Gaspar de Guzman, graaf van Olivares, vriend en patroon van Rubens en niet minder van Velazquez zelven, die het spaansche hof tot een waardig en schitterend tooneel maakten van de vruchtbare en roemvolle werkzaamheid des kunstenaars.

1 Het museum te Madrid bewaart hare beeltenis, dat te Weenen een tafereel, waarop het geheele gezin van V. voorkomt, - beide van zijne hand.

2 Eene schilderij van V., de ontvangst der fransche prinses op spaansch grondgebied, aan de oevers der Bidassoa, den 9 November 1615, voorstellende, bevindt zich in de collectie van lord Elgin.

De koning gaf last dat Velazquez, tegen eene belooning van 20 dukaten 's maands, aan zijne dienst zou verbonden worden en beginnen zou met het portret van den infant, don Fernando, te schilderen. Onmiddellijk daarna nam hij dat des konings zelven onder handen. De feestelijkheden

bij het bezoek des prinsen van Wallis (later koning Karel I), - een onafgewerkt portret van Velazquez' hand getuigt van het overhaast vertrek des prinsen na eene mislukte huwelijksonderhandeling, - hielden de voltooiing van het ruiterportret des konings op tot September van bovengenoemd jaar. Toen het eindelijk af was en openlijk ten toon gesteld werd, verwierf het de onbepaaldste bewondering. De goede Pacheco was verrukt over het succes van zijn schoonzoon en meende het te moeten vieren in een latijnsch sonnet, waarin Philips IV, met eene vleierij die werkelijk vermetel mocht heeten, boven Alexander de Groote werd verheven en Velazquez natuurlijk evenzeer boven Apelles werd gesteld.

DE DRINKERS (*Los Bebedores*, Museum te Madrid).

Onderscheidene portretten van den koning, de koningin en de infanten werden nu in de eerstvolgende drie jaren door Velazquez geschilderd. In 1624, na den terugkeer des konings van eene reis in de zuidelijke provinciën des rijks, schilderde hij het prachtige portret van den vorst, in eene donkere wapenrusting met een karmozijnen sjerp om de schouders, op een vurig bont paard gezeten, - een van de juweelen van het Madridsche museum.

Te midden van zijne officieele werkzaamheid als hofschilder verloor Velazquez niets van zijne voorliefde voor de krachtige, ongekunstelde realiteit. Zijne Drinkers (los Bebedores), eene compositie van negen figuren, met eene soort van boerschen Bacchus in het midden, behoort, wat kloekheid van karakter en kracht van kleur betreft, tot de schoonste voortbrengselen der spaansche school, ja van de oudere kunst in 't algemeen. David Wilkie, de groote britsche schilder, heeft zich nooit kunnen verzadigen aan de bewonderende aanschouwing van dit meesterstuk.

In 1627 nam Velazquez, op verlangen des konings, deel aan een wedstrijd met drie zijner kunstbroeders, voor de voorstelling van de verdelging der Mooren door 's vorsten vader. Velazquez won den prijs; zijne schilderij werd in de groote zaal van het Alcazar opgehangen. Hoe groot de verdienste van het kunstwerk moge geweest zijn, wij kunnen het schier niet betreuren dat deze verheerlijking der wreedheid en onrechtvaardigheid, - den schilder, die onder den indruk was van den geest zijns tijds, zoo euvel niet te duiden, - bij den brand die in 1736 het Alcazar vernielde, verloren schijnt te zijn gegaan. Dat zij den schilder nog in de gunst des konings deed stijgen, hem eene verhooging van zijn jaargeld en van zijn rang aan het hof, en voor zijn vader een winstgevend ambt deed verwerven, is niets meer dan natuurlijk.

Toen Rubens in het volgende jaar, als gezant der aartshertogin Isabella, landvoogdesse der Nederlanden, aan het spaansche hof verscheen, vond hij er Velazquez in den vollen bloei van zijn talent. Met hoeveel welgevallen zal de geniale Vlaming den krachtigen Spanjaard aan het werk hebben gezien; met hoeveel genot zal de bescheidene jonkman den reeds grijzenden schildervorst ten gids hebben gestrekt in de kunstgalerijen van het Escuriaal en in de prachtige kerken en kloosters der hoofdstad. Onder de indrukken, die van deze ontmoeting bij Velazquez achterbleven, was de op nieuw verlevendigde wensch om Italië te zien een van de sterkste. Niet zonder moeite verkreeg hij van den koning een verlof voor twee jaren en een reisgeld van 400 dukaten. Olivarez voorzag hem van de noodige aanbevelingsbrieven en den 10 Augustus 1629 ging Velazquez, steeds vergezeld van zijn trouwen Pareja, te Barcelona scheep op het vaartuig dat den grooten veldheer Ambrosio Spinola naar zijn nieuw gouvernement van Milaan moest overbrengen.

Te Venetië werd aan wal gestapt. De gouden eeuw was voorbij, toen de macht der Republiek werd opgewogen door den roem harer kunstenaars. Van het levende geslacht kon Velazquez niets meer leeren; des te meer van de doorluchtige dooden. En hij verzuimde het niet. Het paleis der Dogen, de kathedraal van St. Marcus, de andere kerken, ontsluierden hem hunne schatten; Georgione, Titiaan, Tintoretto trokken hem aan met onwederstaanbare kracht. Door den oorlog in zijne studiën gestoord, reisde hij over Ferrara en Bologna naar Rome. Overal op zijn weg met onderscheiding bejegend, vond hij bij Paus Urbanus VII en diens neef, den kardinaal Francesco Barberini, geen minder gunstig onthaal. Men bood hem eene woning aan op het Vatikaan; hij sloeg die eer af en vergenoegde zich met de vergunning van ten allen tijde toegang te hebben tot de galerijen van Zijne Heiligheid.

Velazquez begon met groote partijen uit Michel Angelo's Laatste Oordeel en eenige fresco's van Rafaël te kopieeren. Door bemiddeling van den spaanschen gezant had hij zijn verblijf genomen in de bekoorlijke Villa Medici, - later de fransche akademie, - waaruit hij echter, twee maanden later, door de *mal'aria* verdreven werd. Hij betrok nu eene woning in Rome zelf, waar hij nagenoeg een jaar doorbracht. Met hoeveel ijver hij de groote meesters bestudeerde, toch verloor hij niets van zijne oorspronkelijkheid. Zijn eigen portret, voor Pacheco bestemd, zijn Smidse van Vulcanus[1] en zijn Mantel van Jozef[2], alle drie te Rome geschilderd, getuigen er van dat hij geenszins zijn eigen stijl opofferde en dat zijn gezond en krachtig naturalismus niet had geleden onder zijne studie van de idealistische kunst, welke hij rondom zich aanschouwde. Zijne hebreeuwsche patriarchen zijn herders uit Estremadura; zijne cyclopen geleken volkomen op de hoefsmeden, die hij op de dorpen tusschen Sevilla en Madrid had gezien.

1 In de verzameling der koningin van Spanje.
2 In het museum van Madrid.

Tegen het einde van 1630 bezocht hij Napels, waar de vriend en beschermer zijns schoonvaders, de hertog van Alcala, als onderkoning regeerde. Hij vond er Ribera, zijn somberen, ijverzuchtigen landgenoot en slaagde er in de vriendschap te winnen van dien kunstenaar, wiens stijl en manier

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

een onmiskenbaren invloed hebben uitgeoefend op de zijne.

DE INFANT, DON BALTAZAR CARLOS (Museum te Madrid).

In het voorjaar van 1631 te Madrid teruggekeerd, werd hij door Olivares met blijdschap, door den koning met nieuwe gunstbewijzen,

waaronder de aanwijzing van een atelier in het Alcazar, in de nabijheid der koninklijke vertrekken, ontvangen. Zijn eerste werk, na zijn terugkeer, was het portret van den gedurende zijne afwezigheid geboren infant Baltazar Carlos, prins van Asturië (later nog dikwerf door hem geschilderd). Vervolgens werd zijne medewerking ingeroepen bij het ontwerpen van het ruiterstandbeeld des konings, door den florentijnschen beeldhouwer Tacca uitgevoerd en in 1640 geplaatst in den tuin van Buen Retiro, van waar het in 1844 naar een van de pleinen te Madrid is overgebracht. Inmiddels verliet het eene portret na het andere het atelier des kunstenaars. Merkwaardig zijn uit dat tijdperk de ruiterportretten (pendanten) van den koning en de koningin en dat (eveneens te paard) van den minister Olivares[1], die door Velazquez ook meer dan eens te voet werd afgebeeld, - men herinnere zich het prachtige portret in de gothische zaal te 's Gravenhage, hetwelk thans in de Hermitage te St. Petersburg is geplaatst.

In 1639 schilderde Velazquez zijne prachtige Kruisiging voor het nonnenklooster van San Placido[2], een meesterstuk van koloriet en effect, waarin de zorgvuldigste navolging der natuur gepaard is aan eene waardigheid en verhevenheid van opvatting die het genie des kunstenaars van eene geheel nieuwe zijde doen kennen. Van hetzelfde jaar is een portret van den admiraal don Adrian Pulido Pareja, waarvan verhaald wordt dat de koning bij een bezoek in het atelier van Velazquez, het voor den admiraal zelf aansprak met de vertoornde vraag: waarom hij niet reeds naar de vloot was vertrokken. Dat de zin voor werkelijkheid bij Velazquez sterk genoeg ontwikkeld was om het te weeg brengen van zulk eene illusie mogelijk te maken, blijkt wel uit de portretten, welke hij destijds schilderde van de dwergen, die, dank zij de grillige fantasie des konings, aan zijn hof vertoefden, en wier terugstootende mismaaktheid men in het museum van Madrid als op het leven kan betrapt zien.

Terwijl het hof beuzelde en Velazquez het tot in zijne humoristische fantasiën door zijn penseel vereeuwigde, had het wanbestuur van Olivares een ernstigen opstand in Catalonië doen uitbreken. In 1642 toog de koning uit om de opstandelingen te tuchtigen, maar bleef in het bekoorlijk Aranjuez toeven, waar Velazquez, die zich in zijn gevolg bevond, nu gelegenheid vond, eenige van die schoone landschappen te schilderen, welke men in het museum te Madrid bewondert. Ofschoon de koning aan den veldtocht persoonlijk weinig deelnam, werd Velazquez er toch door in de gelegenheid gesteld, het toenmaals nog schilderachtige krijgsleven te bestudeeren.

Kort na zijn terugkeer te Madrid in 1643, viel in 't eind de man, die Spanje zooveel kwaads had berokkend, in ongenade. Voor onzen schilder echter was Olivares steeds een welwillend vriend en beschermer geweest; het pleit in niet geringe mate èn voor het karakter van Velazquez dat hij niet schroomde, den gevallen staatsman bij herhaling in zijne ballingschap te bezoeken, èn voor de waarde, welke Philips IV aan zijne kunst hechtte dat hij, desniettemin, nog altijd in de gunst des konings steeg en zelfs tot de waardigheid van kamerheer (ayuda de camera) werd verheven.

Nog eens vergezelde Velazquez den koning op eenen krijgstocht; en schilderde hem later in het prachtige kostuum, waarin hij, op een napolitaansch ros gezeten, den 7 Augustus 1644 zijn zegepralenden intocht in het overwonnene Lerida hield. De jubel over die overwinning werd echter droevig gestoord door den dood der koningin, die door Velazquez nog voor het laatst werd geschilderd in een rijk zwart fluweelen kleed, op een wit andalusisch paard gezeten. Bij herhaling poseerde omstreeks dien tijd de prins van Asturië in zijn atelier; tweemaal schilderde hij den

1 Alle drie in het museum van Madrid.
2 Thans in het museum van Madrid.

jongen vorst (die op 17jarigen leeftijd overleed) in jachtkostuum; eens met een hond er bij, die een meesterstuk van kunst mocht heeten[3].

Nog menig ander voortreffelijk portret, - ook van dichters, geleerden en schoone dames, -

3 De meeste van deze portretten bevinden zich wederom in het museum van Madrid.

dagteekent uit het tijdperk van 1645 tot 1648, dat tevens zijne schilderij las Lanzas zag ontstaan, - de overgave der sleutels van Breda door Justinus van Nassau aan Spinola in 1625 voorstellende. Onze landgenooten maken op dat doek geen gelukkig figuur tegenover de ridderlijke spaansche overwinnaars. Wij kunnen den schilder zijne partijdigheid vergeven, vooral wanneer wij bedenken dat toen hij zijne schilderij voltooid had, de vrede van Munster werd gesloten, waarbij de boersche Hollanders den fieren Spanjaard zulk eene harde pil te slikken gaven.

Koning Philips wenschte zijne paleizen nog verder te verrijken met kunstschatten uit Italië en tevens daar te doen aankoopen wat voor de schilderakademie, welke hij te Madrid wilde stichten, noodig mocht zijn. Velazquez werd in 1648 met die zending belast en scheepte zich den 2 Januari 1649, ook ditmaal vergezeld van zijn trouwen Pareja, te Malaga in op een van de schepen, die bestemd waren om de aartshertogin Marianne, de aanstaande tweede vrouw des konings, uit Lombardije af te halen. Genua, Milaan, Padua, Venetië, Bologna, Modena, Parma, Florence, Napels werden achtereenvolgens door hem bezocht. Overal bestudeerde hij met nauwgezetheid de werken van de meesters der verschillende italiaansche scholen, maar zijn aanleg en richting, de aard van zijn eigen forsch en onafhankelijk genie, trokken hem veeleer tot de Venetianen, dan tot Rafaël en de school, waarin de ideale vorm op den voorgrond was gesteld. Dat bleek vooral ook uit de aankoopen welke hij voor den koning deed en waarbij werken van Titiaan, Paolo Veronese en Tintoretto verreweg de meerderheid uitmaakten. Te Rome, waar hij meer dan een jaar vertoefde, schilderde hij het portret van Paus Innocentius X, treffend van gelijkenis en meesterlijk van uitvoering, en behalve meer dan éene repetitie daarvan, ook de beeltenissen van onderscheidene andere personen aan het pauselijk hof.

In 't eind werd zijn vorstelijke zender ongeduldig; Velazquez haastte zich de verzameling schilderijen en beeldhouwwerken, welke hij bijeengebracht had, aan te vullen en nam toen de terugreis aan naar Spanje, waar hij in Juni 1651 aankwam.

Bij uitstek tevreden over de wijze waarop Velazquez zijne zending had volbracht, bekleedde Philips den hooggeschatten kunstenaar met het eervolle en voordeelige ambt van aposentador major, of ceremoniemeester des konings Als zoodanig bekleedde hij eene voorname plaats bij de feestelijkheden ter viering van de geboorte der infante, het eerste kind der koningin Marianne. De niet zeer bevallige trekken dezer vorstin werden daarna meer dan eens door Velazquez op het doek gebracht, ofschoon de zorg voor de rangschikking der in Italië aangekochte kunstwerken en de plichten aan zijn nieuw hofambt verbonden hem telkens langer van den rustigen arbeid afhielden. Dank zij het een en ander stond hij op schier vertrouwelijken voet met den koning, zoodat de tusschenkomst van zijn invloed dan ook door allen die eenige gunst van het hof te hopen hadden, op niet geringen prijs werd geschat.

Zijn laatste groote werk, zijn meesterstuk volgens veler meening, werd door hem in 1656 ondernomen. Het is de schilderij, bekend onder den naam van Las Meniñas, - de staatsdames. Het onderwerp is: Velazquez, die aan een familietafereel van het koninklijk gezin arbeidt. In den hoek rechts ziet men tegen den achterkant van een groot doek dat op den ezel staat, en daarbij den schilder met palet en penseel, die het effect zijner schilderij gadeslaat. In het midden staat de kleine infante Maria Margarita, die een glas water neemt van het presenteerblad, haar door doña Maria Augustina Sarmiente, staatsdame der koningin, knielend aangeboden. Links buigt voor haar Isabel de Velasco, eene andere meniña en vertoonen zich op den voorgrond twee bekende hofdwergen, Maria Barbolo en Nicolasico Pertusano. Wat verder op den achtergrond staat doña Marcela de Ulloa, eene staatsdame in geestelijk gewaad, in gesprek met een Guardudama; de aposentador der koningin verwijdert zich langs den trap, dien men bespeurt door eene openstaande deur,

waarnevens een spiegel hangt, die de gestalten des konings en der koningin weêrkaatst op eene wijze die dadelijk

doet zien dat zij, ofschoon buiten de grenzen van het tafereel staande, tot de hoofdgroep daarvan behooren[1].

Als kunstwerk de volmaaktheid naderend en als trouwe vertolking der natuur onovertreffelijk, heeft deze schilderij ten allen tijde de bewonderende geestdrift opgewekt van elken beoordeelaar. Koning Philips was er zoo meê ingenomen dat hij, zegt men, met eigen hand het ridderteeken van San Jago toevoegde aan de figuur van den schilder op deze zijne schepping. Door allerlei oponthoud en menige formaliteit duurde het tot 28 November 1659 eer Velazquez openlijk en plechtig in de ridderschap van San Jago werd opgenomen. In dat tijdsverloop schilderde hij, behalve de portretten van den jonggeboren infant Philips Prosper en zijne zuster de infante Maria Margarita, slechts zeer weinig. Eene nieuwe regeling van de schilderijen in het Escuriaal, het opmaken van een beredeneerden catalogus dier kunstschatten, en zijne werkzaamheid als kamerheer ceremoniemeester, namen al zijn tijd in beslag.

In laatstgemelde hoedanigheid strekte hij niet alleen ten gids bij de bezichtiging der koninklijke galerijen aan den hertog de Grammont, die in 1659 de hand der infante Maria Teresa kwam vragen voor zijn koninklijken meester Lodewijk XIV, maar vervulde hij ook eene gewichtige plaats bij de voltrekking van het huwelijk dier jonge vorstin, in de nabijheid der Bidassoa en bij de feesten, te dier gelegenheid op het beroemde faisanteneiland, te midden der rivier gelegen, in den voorzomer van 1660 gegeven. De voorbereiding en het oppertoezicht daarvan waren opgedragen aan Velazquez. Men behoeft zich slechts te herinneren de vele en kleingeestige eischen, welke de spaansche hof-etiquette met zich bracht, om te begrijpen hoe vermoeiend en hoofdbrekend de taak van Velazquez moet zijn geweest. Geen wonder dat de gevolgen voor het, door de velerlei diensten in de laatste jaren van hem gevergd, reeds verzwakte gestel des kunstenaars allernadeeligst waren.

Nauwelijks was hij te Madrid teruggekeerd of reeds openbaarden zij zich. Eene hevige koorts greep hem aan, de hulp der geneesheeren des konings bleek vruchteloos, en na eene ziekte van weinige dagen ontsliep de gevierde, geniale Velazquez, te midden der zijnen, op den 6 Augustus 1660. Over het groote, veelzijdige, in allerlei genres uitmuntende genie des kunstenaars, zoo als zich dat openbaart in de niet minder dan 63 stukken, welke het museum te Madrid van zijne hand bezit, behoeven wij na het geschrevene niets meer te zeggen. Als mensch vinden wij hem geteekend door dat éene woord van Philips IV toen deze, den executeur van het testament des schilders, ter wegneming van eenige moeielijkheden die gerezen waren, in een gehoor ontvangende, zonder aarzelen getuigde: ‘Ik geloof alles wat gij van het voortreffelijk karakter van don Diego de Velazquez zoudt kunnen zeggen,’ - eene lofspraak, vooral ook gerechtvaardigd door de beminnelijke, van allen kleingeestigen naijver verwijderde vriendschap en dienstvaardigheid welke Velazquez steeds jegens zijne kunstbroeders Cano, Murillo, Careño de Mirande, Mazo Martinez (zijn schoonzoon) e.a. had aan den dag gelegd[2].

T.v.W. Wz.

1 Ook deze schilderij bevindt zich in het museum te Madrid.

2 De beste bron voor de kennis van het leven en de werken van Velazquez is de monographie van William Stirling: Velazquez and his Works (London 1855) en de vertaling daarvan, in 1865 door de Veuve Renouard te Parijs uitgegeven, door den heer G. Brunet bezorgd en door den heer W. Bürger geannoteerd. In deze komt eene volledige lijst voor van Velazquez' werken, die thans nog in musea en verzamelingen gevonden worden, benevens eene lijst van bekende gravuren en andere reproductiën daarvan.

*Duitsche school*
*Historie, Allegorie, Portret.*

## 1471-1528
## Albrecht Dürer

Peter von Cornelius, in April 1867 te Berlijn gestorven, zond in den aanvang van zijn kunstenaarsloopbaan teekeningen van de hoofdtooneelen uit het eerste gedeelte

van den Faust van Goethe aan dezen koninklijken dichter. Hij ontving daarop een antwoord, waarin Goethe hem roemde, omdat hij zich door de studie der oude meesters zoozeer in een vervlogen tijdperk had ingewerkt. Maar, ging Goethe voort, gij moet trachten een gevaar te ontwijken: de Duitsche kunst der 16$^{de}$ eeuw, die u bij uw werk als een tweede natuur geworden is, kan niet beschouwd worden als in zich zelf volmaakt, want zij heeft zich niet volkomen ontwikkeld, zij heeft niet, gelijk de Italiaansche kunst, het doel, waarnaar zij streefde, geheel bereikt. En Goethe eindigde met den jongen Cornelius het voorbeeld aan te bevelen van Albrecht Dürer, die zijn kunstgevoel had weten te voeden en te zuiveren door de studie der Italiaansche meesters.

De Fransche kunstkriticus Charles Blanc beäamt deze uitspraak van Goethe niet geheel.

‘De innige germaanschheid van Albrecht Dürer,’ zegt hij, ‘heeft hem van het ware schoone verwijderd gehouden. Somtijds evenwel, bijvoorbeeld in zijne Apostelen, is hij bijna onovertrefbaar. Geen schilder heeft de smart met zooveel diepte en kracht uitgedrukt, als Dürer dit deed in de Passie, een onderwerp dat hij tot driemalen toe behandelde, en niemand ook heeft meer bevalligheid en teerheid in zijn werk ten toon gespreid, dan Dürer in zijn Leven der Heilige Maagd. Als ijverig Lutheraan werd hij nooit beter bezield dan door den Bijbel; hij droeg nog geheel in het hart dat Christelijk gevoel, dat de middeneeuwen doordrong, en waaraan hij met zijn protestantsche denkbeelden in zijn werk uitdrukking gaf. Nogtans zou men, afgaande op zijn laatste schilderstukken, zeggen, dat Dürer een oogenblik gedroomd heeft van eene vereeniging van de Gothieke kunst met de Italiaansche. Terwijl Luther met Rome brak, reikte Dürer de hand aan Raphaël. Maar overigens is de schilder van het Wapenschild van den Dood te veel Duitscher, in de begrensde beteekenis van het woord, dat wil zeggen, dat zijne werken niet alleen een Duitsch karakter dragen, maar ook veelal alleen door Duitschers kunnen begrepen worden. Men staat verbaasd over zijn vreemde typen, zijn peinzende, zonderlinge figuren. Zijn draperiën zijn niet minder vreemd: hij schikt ze in groote massa's en breekt ze door een menigte hoekige plooitjes, die de stof naar metaal gelijken doen. Zijn helder, fijn coloriet is niet natuurlijk: 't is een gemaakte kleur, overeenstemmend met die der miniaturen in oude handschriften, en wier scherpheid onaangenaam aandoet. Zijne schaduwen zien er fantastisch uit: het licht en donker spelen er in, als in een der droomgezichten die zijn slaap kwamen verontrusten. Elk deel van zijn werk, waarop de Duitsche geest zich zoo krachtig heeft afgestempeld, doet den man van het Noorden kennen, die, zijn dagen slijtend half in nuchter proza, half in onbestemde poëzie, zich gaarne uit het werkelijke leven in een droomenwereld verplaatst.’

Albrecht Dürer werd te Neurenberg op 20 Mei 1471 geboren. Zijn vader, afkomstig uit Hongarije, was een bekwaam goudsmid. De jonge Dürer werd in dat vak opgeleid, maar had meer lust in schilderen. Toen dit zijn vader bleek, deed deze hem in 1486 in de leer bij Michel Wohlgemuth, den besten schilder van Neurenberg.

Vier jaren later begon Dürer te reizen door Duitschland, den Elzas en Zwitserland, en in 1494 in zijne geboorteplaats teruggekeerd, huwde hij, om zijn vader genoegen te doen, met Agnes, de dochter van den werktuigkundige Hans Frey. Deze Agnes was misschien schoon, maar zij had een slecht humeur en verbitterde haren man het leven vaak. Gelukkig had Dürer vrienden, en onder zijne beste telde hij den raadsheer Willibald Pirkheimer, wiens vrouw hij schilderde, zooals hij haar op het sterfbed gezien had. Reeds vroeger, in 1498, had Dürer zijn eigen portret gepenseeld, en dit stuk, thans te Florence, wordt voor zijn oudste werk gehouden. Men spreekt ook nog van eene teekening uit dien tijd, Orpheus voorstellende.

In 1506 reisde Dürer naar Venetië, waartoe zijn vriend Pirkheimer hem het geld voorschoot. Hij schilderde daar voor de St. Bartholomeus-kerk eene Maria, met rozen gekroond en omringd door Engelen, den paus en eenige potentaten. Dit stuk werd later door keizer Rudolf gekocht en naar Praag overgebracht, waar het nog, ofschoon zeer beschadigd en overgeschilderd, te zien is. Dürer's verblijf in de stad der Lagunen ging niet onopgemerkt voorbij: hij ontving een groot aantal bezoeken; edellieden, geleerden, kunstenaars, omringden hem schier gedurig en noopten hem soms zich te verschuilen. De schilders echter, met uitzondering van den ouden Giovanni Bellini, toonden zich zijne vijanden; zij copieerden zijn werk, waar zij het

slechts konden vinden, maar zeiden toch dat het niet deugde.[1] De schilder Andrea Mantegna, die te Mantua woonde, verlangde in-

1 Dürer schreef uit Italië aan zijn vriend: ‘Gij moet weten dat mijn stuk zeer goed is uitgevallen; ik heb er veel eer meê ingelegd, maar weinig voordeel. Ik zou gedurende dien tijd wel 200 ducaten hebben kunnen verdienen. Ik heb groote werken geweigerd, om te kunnen terugkeeren. Ik heb nu ook den mond gestopt aan al de schilders die zeiden: “hij graveert goed, maar als het op schilderen aankomt, weet hij niet met de kleuren om te gaan.” Nu zeggen ze allen, dat zij nooit schooner kleuren hebben gezien.’

tusschen Dürer te leeren kennen, maar overleed juist toen deze op weg naar hem was. Dürer bezocht ook Bologna.

In zijn vaderland teruggekeerd maakte hij zich meer en meer door zijne werken beroemd.

DE EDELMAN EN DE EDELVROUW.

Ferdinand, koning van Bohemen, en Maximiliaan, keizer van Duitschland, gingen vertrouwelijk met hem om. De keizer benoemde hem zelfs tot hofschilder. Eens toen Dürer bezig was in 't keizerlijk paleis een groot sujet op den muur te teekenen, kon hij, op een ladder staande, slechts met

moeite hoog genoeg reiken. Maximiliaan verzocht daarom een zijner edellieden, den ladder te willen vasthouden, opdat de schilder geruster staan zou; maar de edelman droeg dezen last over op zijn knecht, omdat hij bang was zijn adeldom te krenken. ‘Gij zijt van edele geboorte,’ voerde de keizer hem te gemoet, ‘maar mijn schilder is edel door zijn kunst.’ En om te toonen, dat het gemakkelijker was een edelman te maken dan een kunstenaar, nam Maximiliaan Dürer in den adel op en schonk hem tot wapen drie zilveren schilden op een lazuren veld, dat later het blazoen van alle schildersvereenigingen geworden is.[1]

Op Pinksterdag van 't jaar 1520 vertrok Dürer op eigen kosten, met zijne vrouw en zijne dienstmaagd Susanna, van Neurenberg naar Antwerpen. Hij werd in de rijke Nederlandsche koopstad zeer gastvrij ontvangen. De schilders noodigden hem met zijne vrouw en dienstmaagd aan een feestmaal op hun ‘kamer’ - nu zou dat luiden in hun ‘gildezaal’. Zij hadden, schrijft Dürer, alles met zilveren serviezen en ander kostelijk sieraad en overkostelijk eten.

De schilders namen met hunne vrouwen aan den maaltijd deel. Toen Dürer naar de tafel gebracht werd, schaarde men zich aan beide zijden, alsof men een groot heer geleidde. Aanzienlijke mannen bogen onderdanig voor den kunstenaar en zeiden, dat zij alles wilden doen wat hem lief was. En toen hij aan tafel zat, kwam de deurwaarder van de Antwerpsche magistraat met twee knechten en schonk hem, van wege de heeren van Antwerpen, vier kannen wijn, ter zijner vereering, en daarna kwam de stadstimmerman en schonk hem twee kannen wijn met aanbieding tevens van zijn dienst. En toen zij tot laat in den nacht vroolijk bij elkander geweest waren, geleidden de schilders Dürer en zijne vrouw met lantaarnen zeer heerlijk naar huis.

Dürer bezocht ook Brussel, Mechelen, Gent, Brugge, Nijmegen, 's Hertogenbosch en Middelburg[2], en verliet de Nederlanden eerst voor goed weder in Juli 1521.

Hij had, zegt hij in zijn bewaard gebleven Dagverhaal van die reis, hij had met al zijn werken, verteringen, verkoopen en ruilhandelen in Nederland, nadeel geleden, en in het bijzonder had de landvoogdes, Vrouw Margaretha van Oostenrijk, hem niets gegeven voor 't geen hij haar geschonken en voor haar gemaakt had. Hij konterfeitte anders vele personen van hoogen en lagen stand, en onder anderen, nog kort vóor zijn vertrek, den koning van Denemarken Christiaan de Tweede, eerst met houtskool, later met olieverf, waarvoor hij dertig gulden ontving. Hij spijsde bij dien vorst en voer op diens schip van Antwerpen naar Brussel, waar hij door hem genood werd op een groot feestmaal, opgeluisterd door de tegenwoordigheid van keizer Karel V, Vrouw Margaretha en de koningin van Spanje.

Uit Dürer's Dagverhaal blijkt, dat hij gravures in koper en in hout bij zich had, een menigte afdrukken van kopergravuren en houtsneden, voorts schilderijen in olieverf, teekeningen en boeken. Hij vervaardigde een aantal portretten met ‘kolen’, of met

1 Deze anecdote is misschien.... een sprookje. Wat er tegen pleit, is vooreerst de voorkomende opgaaf dat het wapen, 't welk door den keizer aan Dürer zou zijn gegeven, drie zilveren schilden zou voeren op een r o o d veld, terwijl het blazoen der schilders een blauw veld heeft. Carel van Mander evenwel zegt in het Leven der Nederlandtsche en Hooghduytsche schilders: ‘Soo dat oock dezen Keyser (Maximiliaan) Alberto gaf het wapen voor den schilders, dat sy voorts voeren souden, te weten dry silver oft witte schilden in een asuyr blaeu velt.’ Ten andere is het bekend, dat Dürer's vader, in 1502 gestorven, reeds een wapen voerde en aan zijn zoon naliet. Dat wapen vertoont op een rood veld een gebouw van zilver, met een geopende poort in 't midden, waarvan de doorgang zwart en de vleugeldeuren goud zijn; dat gebouw staat op een groenen berg; uit het gevleugeld helmteeken rijst tusschen de vleugels het borstbeeld van een man, met een tophoed, zonder armen.

2 Naar Middelburg begaf Dürer zich opzettelijk en braveerde daartoe de winterstormen op de Zeeuwsche stroomen, om een stuk te zien van den Haarlemschen schilder Geerten van St. Jans, van wien hij getuigde: reeds schilder geweest te zijn in zijns moeders lijf.

de ‘teekenkool’, ook eenige met rood en zwart krijt, of met het penseel zwart en wit - grauwtjes - of met het ‘stift’. Hij

maakte teekeningen op perkament, ‘hoogde’ op grauw papier, schetste wapens op hout, enz.

In de Nederlanden ontmoette hij den vernuftigen Erasmus, den luitspeler Felix, den organist Florez, den bazuinblazer Johan van den Winkel. Voorts Antwerpen's roem Quintijn Matsijs, den landschapschilder Joachim Patenier, den figuurschilder Rogier van der Weyde, Raphaël's leerling Barend van Orley, ook Lukas van Leyden, die, gelijk Dürer schreef, in koper snijdt, een klein manneke is, en, van Leiden in Holland geboortig, zich nu te Antwerpen bevond.[1] De meesten dezer beroemde personen portretteerde hij. Ook zijn afbeeldsel werd door Nederlandsche schilders vervaardigd.

DE GRAFLEGGING.

Gedurende zijne reis woonde Dürer ook nog op 23 October 1520 te Aken de krooning van Karel als keizer van Duitschland bij, en kort daarna ontving hij van dien vorst zijne bevestiging als keizerlijk hofschilder.

1 Van Mander deelt ons over de ontmoeting tusschen Dürer en Lukas van Leyden het volgende mede: ‘Albert is ook in deze onze Nederlanden geweest, bezoekende die van de Kunst en hun kunstige werken met groot genoegen en verwonderen aanziende, ook hun personen, daar hij groot verlangen naar had. Inzonderheid Lukas van Leiden, denwelken hij met zulken nieuwigheid en verbaasdheid zoude aangezien hebben, dat hem spraak en adem begaf, hem daarna vriendelijk in den arm nemende, zich zeer verwonderende over diens kleine gestalte en grooten, loffelijken en waardigen naam. Gelijk ook Lukas een bijzonder genoegen had zulken uitmuntenden man te mogen zien, wiens prenten hij te voren zoo uitnemend gaarne gezien en van zijn roem gehoord had. Deze twee bijzondere lichten en versierselen, de een van de Hoogduitsche en de andere van de Nederlanden, hebben ook elkander gekonterfeit.’

Albrecht Dürer's schoone prenten, door den druk vermenigvuldigd, verkondigden alom zijn roem. Al zijn werken werden, zooals hij zelf schrijft, in 1520 naar Rome gezonden om er stukken van Raphaël voor in te ruilen. Het koper sneed hij met groote juistheid en fijnheid, en in zijn houtsneden was hij stout en breed.

Als mensch maakte Dürer zich bemind door zijn goed en zacht karakter, zijn nobele manieren en aangenaam onderhoud, zijn verstand en geleerdheid. Behalve zijn studiën in zijn kunst, had hij zich toegelegd op de wiskunde. Hij was de eerste, die in Duitschland de regels der doorzichtkunde en der evenredigheden van 't menschelijk lichaam op wiskundige gronden bepaalde. Hij schreef daarover twee werken, te Neurenburg uitgegeven in 1525 en 1528. Het eerste, dat handelt over de perspectief, droeg ten titel: ‘Underweysung der messung mit dem zirckel unn richtscheyt, in Linien ebnen und gantzen corporen’; men vindt er merkwaardige opmerkingen in omtrent de schaduw, door voorwerpen afgeworpen. Zijn andere werk heet: ‘Von menschlicher Proportion’. Dit boek werd in 't begin der zeventiende eeuw (1622) in 't Hollandsch vertaald en uitgegeven te Arnhem, ‘tot dienste der ghenen die de konste beminnen ende de Latijnsche ofte Hooghduytsche sprake niet en verstaen’. Het oorspronkelijke werk schijnt in 't Latijn en 't Hoogduitsch verschenen te zijn. Het was in vier boeken verdeeld, waarvan de schrijver slechts het eerste had kunnen overzien, vermits, eer hij aan de andere drie gekomen was, de snelle dood hem verraste. Karel V verleende dan ook vrijheid aan ‘de eerbare, lieve, aandachtige Agnes, wijlen Albrecht Dürer's nagelaten weduwe, om alleen te mogen doen drukken de boeken, door haar man van de menschelijke proportie, uit rechte konst naar de perspectief, zijn eigene inventie, niet zonder groote moeite te zamen gebracht.’

Nog schreef Dürer het eerste Duitsche werk over de vestingbouwkunde, in 1527 uitgegeven. Sommigen houden hem voor den eerste, die de etsnaald hanteerde. Voortreffelijke snijwerken in speksteen en in hout zijn van hem afkomstig; hij vond het middel uit om houtsneêplaten met twee kleuren te drukken, en de glazen kopieerschijf werd door hem bedacht. Hij leerde dat het teekenen op wiskunstige gronden berusten moet.

Zoo hield Dürer's geest zich met vele onderwerpen bezig, en het tal van werken, dat hij naliet, getuigde van zijn onvermoeiden ijver. Vele dier werken zijn nog tot ons gekomen. De kunstgalerij te Weenen bevat schoone schilderijen van Dürer uit den eersten tijd zijner volle ontwikkeling, na zijn terugkeer uit Italië. Daaronder is wel het belangrijkste: het tafereel der Heilige Drievuldigheid, met vele heiligen en zaligen, in 1511 geschilderd. Hoogere kunstwaarde hebben echter eenige stukken uit zijn laatste levensjaren, zooals eene Maria met het kind (1520), die in het Belvedère te Weenen prijkt; de vier Apostelen, of de zoogenaamde vier Temperamenten (1526), in de Pinakotheek te Munchen; het portret van Hieronimus Holzschuher (1526), nog in het bezit van de Neurenbergsche familie van den gekonterfeite.

Een menigte van teekeningen, houtsneden en kopergravures bewijzen vooral 's meesters veelzijdig talent. Onder zijn beste kopergravuren munten uit: de Fortuin, de Melancholie, Adam en Eva in het Paradijs, Ridder, dood en duivel (1513), de Gematigdheid, Sint Hubertus, Sint Hieronymus, de kleine Passie of het lijden van Christus in zestien bladen. De uitvoerigsten van Dürer's bekende houtsneden, het schoonste wat hij ons naliet, zijn: de groote Passie, beslaande met den titel 13 bladen (1510); de kleine Passie, met den titel niet minder dan 37 bladen (1511); de Openbaring van Johannes, 15 bladen (1502); het Leven van Maria, 20 bladen (1510); de Eerepoort van Keizer Maximiliaan, Dürer's grootste houtsneê-werk (1515); de randteekeningen in 's Keizers gebedenboek.

De studie der Vlaamsche kunst en vooral het nadenken over zijn werk wijzigden langzamerhand Albrecht Dürer's kunstbegrip. Uit de brieven van Melanchton, die een vriend was zoowel van Pirkheimer als van Dürer, en die getuigde dat de uitmuntende schilderkunst nog de minste der gaven

was, waarom men Dürer bewonderen moest - uit die brieven en uit de laatste werken van den schilder zelf blijkt dat hij, in stede van de weelderigheid van details, die hij vroeger in zijn stukken trachtte te brengen, meer waarde hechten ging aan eenvoud en harmonie, en in zijne Apostelen, die te Munchen bewaard bleven, volgde hij geheel zijn nieuwe manier.

Intusschen bleef zijne vrouw hem het leven verbitteren, zoowel door haar onaangenaam humeur als door hare dwaze vrees voor armoede; zij verjoeg zijne vrienden en bracht haar man soms tot wanhoop. Hij overleed in zijne geboortestad op den 6$^{den}$ April 1528 en vond zoo eindelijk rust.

SIMSON DEN LEEUW DOODENDE.

Op zijn graf in het kerkhof van Sint Jan, leest men dit eenvoudige opschrift:

ME. AL. DU. QUIDQUID ALBERTI DURERI MORTALE FUIT SUB HOC CONDITUR TUMULO EMIGRAVIT VIII IDUS APRILIS MDXXVIII

Willibald Pirkheimer voegde bij deze korte legende de opsomming van de goede eigenschappen zijns vriends en de uitdrukking van den algemeenen rouw over zijn dood.

Een der eerste werken van Dürer, zegt Charles Blanc, was eene serie van houtsneden, ontleend aan de Openbaring van Johannes. Voorwaar een zonderling begin, om zich zoo dadelijk te wagen aan een zoo vreemd, vreeselijk, verheven onderwerp, dat bijna niet te bevatten is, om zoo terstond het bleeke paard van den Dood te bestijgen en zich in de onbegrensde ruimten der fantasie te storten. Albrecht beeldde op vijftien prenten de spoken af, die den kluizenaar van Pathmos verschenen. Een mystieke en wilde poëzie spreekt er zich in uit, en de kunstenaar sleept ons meê in een andere wereld: dàar toont hij ons de sombere ruiters, waarvan de eerste een boog, de tweede een ontbloot zwaard, de derde een weegschaal en de vierde een zeis houdt, waarmede hij geheele natiën wegmaait. Hoe woest rennen zij voort, hoe springen hun rossen, snuivend en wild, door de lucht! Het zijn geen aardsche paarden: wel behoeven zij die wonderbare ruiters die hun manen gevat en hun zijden gedrukt hebben..... Maar in welken droom zijn die vreeselijke spoken Dürer verschenen?....

Onder die prenten is de achtste vooral merkwaardig. Zij stelt voor de Engelen van den Euphraat, losgelaten door den toorn des Hemels, om het derde deel van het menschdom te dooden. Met hun zwaarden slaan zij in onbeschrijfelijke woede onder de menschen rond. In de lucht trekt de vliegende ruiterbende voort, gezeten op dieren met rompen als van een paard en vlammenspuwende leeuwenkoppen: ziedaar het leger, dat de rest van het menschengeslacht vernietigen moet. Reeds liggen keizers en bedelaars, bisschoppen, nonnen en monniken nedergeveld. En hieraan, zegt de fransche schrijver, aan dien val van gemijterde en in pijen gehulde personen, herkent men den vriend van Melanchton, den discipel van Luther.[1]

Dürer's schilderijen en prenten hebben vooral dit merkwaardige, dat, ofschoon de onderwerpen getuigen van een vaag, onbestemd spiritualisme, de bewerking zich nogtans onderscheidt door groote nauwgezetheid en zorgvuldige uitvoerigheid. Het is alsof de kunstenaar vormen en details zoo juist en natuurlijk mogelijk heeft gewild, om te gemoet te komen aan het nevelachtige zijner denkbeelden. Hoe duisterder zijne fantasie zich toont, des te meer zorg schijnt hij te hebben besteed aan het materieële van zijn arbeid, en, zoo wij al het geheim zijner gedachten niet kunnen betrappen, treft ons nogtans de realiteit zijner figuren. Zie bij voorbeeld zijn bekende prent, het ‘groote paard’ geheeten: verrukt zult ge zijn over de ongemeene fijnheid van teekening, de zuiverheid van lijnen, de zorgvuldige behandeling, het ongeloofelijke geduld van den graveur; maar als gij nu wilt trachten den zin van dit tafereel te vatten, als gij u afvraagt, waarom die krijgsman, met dat strenge uiterlijk, zijn paard bij den teugel houdend, voor de poort van dat vervallen kasteel staan blijft..... dan verliest gij u in nevelen.

Dürer heeft misschien zijn zielstoestand willen wedergeven in die peinzende figuur, door hem Melancholie gedoopt, en die bij de zee gezeten, de onmetelijke ruimte met den blik schijnt te peilen. Somber zit zij daar neder, het edele, fiere, denkende hoofd steunende op de hand, terwijl het lange haar over de schouders golft. De ingetrokken vleugels zijn als een beeld van het onmachtig gebleken heimwee, dat haar naar hooger streven deed. Op haar schoot ligt een boek, maar het is gesloten. Men kan zich moeilijk iets indrukwekkenders en somberders denken

1 In het Dagverhaal zijner Nederlandsche reis schreef Dürer, dat hij te Keulen een traktaat van D. Luther voor vijf albus kocht en één albus gaf voor de condemnatio Lutheri, ‘dien vromen man’.

dan die figuur. Haar kleed, in zware vouwen nederhangend, is als van ijzer geweven. Aan den muur naast haar hangen een zandlooper, een tijdwijzer en een klok, die de vervlogen uren klept. De zon zinkt weg in den oceaan, de aarde zal straks in duisternis gehuld zijn, en boven de zee zweeft een reusachtige vleêrmuis, die tusschen haar uitgesperde wieken een rol houdt, waarop M e l e n c o l i a geschreven staat.

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

DE MELANCHOLIE.

De geheele diep gevoelde compositie is symbolisch. In de rechterhand houdt de Melancholie een passer, dien zij een cirkel, het beeld der oneindigheid waarover zij peinst, beschrijven laat. Om haar heen liggen instrumenten en gereedschap verspreid; zij heeft die gebruikt, maar ze weggeworpen om zich aan haar droomen over te geven. Aan haar gordel hangt een bos sleutels, symbool misschien

van het wantrouwen dat haar bevangen heeft. Maar alles wordt beheerscht door de diepzinnige uitdrukking van gelaat en blik. Zonderling! In den jare 1514 reeds gaf Albrecht Dürer het type weder van de wetenschap, die tot twijfel is geraakt, van de ervaring, die leidt tot bittere moedeloosheid, onzekerheid en onvoldaanheid. Drie eeuwen vóor Goethe zijn Faust schreef, bracht de oude Duitsche schilder de zelfde gedachte in beeld: Albrecht Dürer was de eerste, die de Melancholie in de kunst deed optreden.

Zullen wij nog een woord zeggen over de beroemde compositie: het paard van den Dood? Men zegt dat Dürer Frans von Sickingen heeft willen afbeelden, en dien edelen ridder, die de schrik was van alle onderdrukkers, een waarschuwing geven wilde. Eene S, op het stuk te vinden, wordt als bewijs van deze onderstelling aangehaald. Men heeft ook beweerd dat de schilder zich zelf heeft willen voorstellen in zijn gang door 't leven. Misschien echter heeft dit stuk een minder begrensden zin. Een oud lied zou er eene andere beteekenis aan doen leenen: Sickingen zou dan zijn voorgesteld als het model van een Christen zonder vrees en zonder blaam, uitroepend: ‘Laat Dood en Duivel mij aanvallen, ik zal hen overwinnen!’

De liefde tot het fantastische en wonderbare was bij Dürer zoo sterk, dat hij de onderwerpen voor zijn schilderijen en prenten soms ontleende aan zijn droomen. In de verzameling Ambras te Weenen bevindt zich zulk een teekening met waterverf. Een uitgestrekte plas wordt begrensd door een lagen oever, waarop eenige huizen staan; midden boven den plas hangt een dikke wolk, waaruit de regen bij stroomen nedergutst. Links en rechts zweven nevels. Albrecht Dürer zelf schreef onder dit tafereel:

‘In het jaar 1525, in den nacht van Donderdag op Vrijdag vóor Pinksteren, had ik dit gezicht in mijn slaap. Wat een water viel er uit de lucht! En dat water stortte op de aarde, omstreeks vier mijlen van mij af, met een woede, een leven en een gekletter!..... Het gansche land liep onder, en dit maakte mij zoo angstig dat ik wakker werd; maar ik sliep weder in... Toen viel de rest van 't water, bijna even erg, gedeeltelijk van verre en gedeeltelijk dichter bij. Het scheen van zoo hoog te komen, dat het in mijne gedachten veel tijd noodig had om neêr te vallen. Maar toen de overstrooming mij naderde, werd de regen zoo snel en hard, dat de angst mij weder bekroop en wakker schrikken deed. Ik beefde over het gansche lijf en het duurde lang eer ik weêr tot mij zelven kwam. Toen ik 's morgens was opgestaan, maalde ik hier wat ik gezien had. God moge alles ten beste schikken!’

Intusschen hield het ernstig, peinzend en afgetrokken karakter van Albrecht Dürer hem ook in zijn kunst niet altijd uit het werkelijke leven terug. Hij ontrukte zich aan de regionen van schimmen en spoken, dan eens om genrestukken te malen, een paar gelieven die wandelen in de vrije natuur, dansende dorpelingen, een boer en zijn meisje - dan weder om nobele compositiën uit de gewijde of ongewijde historie te ontwerpen. De Marteldood van het christenlegioen, welk stuk zich in de galerij van het Belvedère te Weenen bevindt; de Aanbidding der wijzen te Florence; de Drieenheid en vele andere stukken bewijzen dat Dürer de grens wist te eerbiedigen, die het fantastische van het reëele scheidt. Maar als zijn volmaaktste werk kunnen de reeds meer genoemde vier Apostelen, bewaard gebleven in de Pinakotheek te Munchen, beschouwd worden. Het zijn twee groepen, de eene gevormd door Johannes en Petrus, de andere door Markus en Paulus. Hij had ze geschilderd met het voornemen om ze bij testament te vermaken aan het stadhuis te Neurenberg, en hij wilde er de denkbeelden der hervorming in verheerlijken. Boven de figuren werden dan ook door hem teksten geplaatst, ontleend aan de brieven der apostelen en aan de evangeliën, waarin het onderzoek der Schrift aanbevolen en tegen de leerstellingen der valsche profeeten gewaarschuwd wordt. Iedere figuur heeft een

verschillend en sterk sprekend karakter: Johannes is de peinzende dweeper, de grijze Petrus de rustige aanschouwer, Markus de ijverige prediker, Paulus eindelijk, met het bloote zwaard en den bijbel in de hand, is de man vol geest- en wilskracht. Het was de laatste grootsche schepping van den grooten kunstenaar.

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

ONZE LIEVE VROUW MET DEN AAP.

Behalve de genoemde schilderijen vindt men er nog eenige van Dürer in de Duitsche kunstgalerijen; niet vele evenwel, want de kunstenaar heeft niet het meest met olieverf gewerkt. In Weenen zijn er zeven authentieke: het portret van keizer Maximiliaan de Eerste, gejaarmerkt 1519; de Marteldood van de tien duizend Christenen, die Sapor de Tweede, koning van Perzië, wreedaardiglijk deed ombrengen. De schilder heeft zich zelven met zijn vriend Willibald Pirkheimer op dit tafereel voorgesteld: hij houdt een vaantje in de hand, waarop geschreven staat: ‘Iste faciebat anno

Domini 1508, Albertus Dürer alemanus,' bevevens zijn monogram (een A met een D er in). Dit stuk werd vervaardigd voor hertog Frederik van Saksen en kwam later in Praag. Voorts vindt men te Weenen: de heilige Drievuldigheid: God de Vader, op den regenboog gezeten, houdt den Zoon, stervend aan het kruis, in de armen; de Heilige Geest, als duif voorgesteld, zweeft er boven; eene glorie van engelen, heiligen en patriarchen omringt de groep; beneden op den voorgrond staat Albrecht Dürer met een bordje, waarop een inschrift, in de hand. Het inschrift draagt het jaarmerk 1511. Onze lieve Vrouw met de peer (1512); het portret van een jongman met blond haar (1507); het portret van Johan Kleberger, Neurenbergsch koopman, (1526) en Onze lieve Vrouw, het kind Jezus de borst gevende (1503), ziedaar de overigen der zeven stukken in het Belvedère bewaard.

In de Munchensche Pinakotheek heeft men, behalve het merkwaardige stuk de vier Temperamenten, nog zeventien andere schilderijen van Dürer, meestal portretten, waaronder ook dat zijns vaders. Op dit afbeeldsel is in het Duitsch vermeld, dat het in 1497 vervaardigd werd, toen de oude Dürer zeventig jaren had bereikt. Voorts het portret van den schilder zelven, in een bonten gewaad, met de rechterhand op de borst en een latijnsch inschrift van 1500[1], en dat van zijn twee en tachtigjarigen meester Michel Wohlgemuth van 1506. Nog ziet men te Munchen een gekruisten Christus; de Afneming van het kruis; eene weenende Onze lieve Vrouw; Lucretia, die zich zelve doorsteekt[2]; eindelijk twee kleine stukjes: Sint Joachim en Sint Jozef, in 1523 op gouden grond geschilderd.

In Neurenberg zelf bleef nog bewaard een Herkules, strijdende met de Harpijen, in waterverf van 1500, en twee paneelen, Karel de Groote en Sigismond, kniestukken in meer dan levensgrootte. Voorts een gestorven Christus, ondersteund door Johannes, met de moeder des Heeren.

In Praag aanschouwt men het zoogenaamde stuk met de rozenkroonen; het stelt voor Onze lieve Vrouw, door twee engelen met een krans van rozen gekroond en omringd door een aantal biddende persoonnaadjen, waaronder de schilder zelf, zijn vriend Pirkheimer, keizer Maximiliaan en diens tweede vrouw Maria. Deze schilderij werd, naar luid van 't opschrift, in vijf maanden van 't jaar 1506 vervaardigd.

Te Dresden vindt men een Kruisdraging, grauw in grauw, en een klein mansportret van 1521, en te Kassel vier portretten. Te Florence, de eenige stad buiten Duitschland, waar men authentieke stukken van Dürer, die iets beteekenen, ontmoet, is de merkwaardige Aanbidding der Wijzen; dit stuk werd geschilderd in 1504: een der koningen houdt een gouden kop in de hand, de tweede een wereldbol, de derde een gouden kistje. Voorts de apostelen Philippus en Jacobus, borstbeelden in waterverf van 1516, en twee portretten. Deze laatsten, waarvan het eene wederom Dürer's vader voorstelt en het andere den kunstenaar zelven, dragen de jaarmerken 1490 en 1498 en zijn afkomstig uit de kunstverzameling van Karel de Eerste van Engeland; zij werden, op last van 't Parlement, in 1650 verkocht en brachten te zamen 100 pond sterling op. In de kunstgalerij van onzen koning Willem de Tweede prijkte een Sint Hubertus van Albrecht Dürer, die in 1850 verkocht werd voor 8668 francs.

1 Waarschijnlijk is dit het portret, dat Karel van Mander aldus beschrijft: 'Daar (in Neurenberg) is ook te zien zijn eigen konterfeitsel, hetwelk is een klein stukje, daar zijn tronie in komt, met lang hangend schoon haar, dat ook zeer konstig behandeld is, waaronder eenige goudgele haren zijn geslingerd op eene aardige wijze, als mij wel voorstaat gezien en in mijn handen gehad te hebben, toen ik daar was in 1577. Hetzelve was gedaan, zooals ik meen, anno 1500, toen hij omtrent 30 jaar oud was.'

2 Dit stuk is waarschijnlijk het zelfde dat in 1600 behoorde aan den konstlievenden Melchior Wijntgis te Middelburg. (Zie van Mander).

A.I.

*Hollandsche school*
*Landschap, Water, Dieren, Portret en Stilleven*

## Albert Cuyp
## 1605-1691

Een half uur gaans van Dordrecht, aan den weg naar Dubbeldam, prijkt nog altijd het Torentjen, dat het in 1856 vernieuwde huis te Dordwijk van oudsher den naam van het Torensteedjen plag te geven, en waar ‘de heer Aelbert Cuyp, mansman van den hove en hoge vierschare van Zuyt-Holland’, zijn vreedzame dagen te slijten en zijn edel beroep van ‘fijnschilder’ uit te oefenen plag. Recht op dien beroepsnaam gaf hem de ijverige en welgeslaagde bemoeying zijns vaders, Jacob Gerritsen, om er, in 1642, een bijzonder Sint Lucasgilde uit de vijf neeringen mede af te zonderen. Ook hij zelf toch was een begaafd schilder, en die - blijkens deze bemoeying - zijn kunstvak, als kunst, boven 't grovere verwersgilde te waardeeren wist. Jacob Gerritsen Cuyp - om met hem te beginnen - die ook, in onderscheiding van zijn zoon, wel ‘de oude Cuyp’ genoemd wordt, was een leerling van Abraham Bloemaert

en een uitmuntend portret- en landschapschilder, wiens stukken echter uiterst zeldzaam zijn. In Duitschland vindt men in 't Berlijnsche museum en in Städels Instituut te Frankfoort een vrouwen-, te Warschau een mansportret van zijn penseel; in het Trippenhuis te Amsterdam het bekende en, door de zeldzaamheid, dubbel kostbare familiestuk van den ouden Troost, met vrouw en kroost, den grootvader van den schalkschen Cornelis; te Rotterdam is het Museum Boymans drie uitnemende portretstukken en eenige teekeningen van hem

rijk. De kunst van den vader werd echter door die van den zoon overtroffen; van diens uiterlijke lotgevallen weten wij, dat hij zijn vader, op diens 30ste jaar, en in Augustus 1605, te Dordrecht geboren werd, dat zijne moeder Grietjen Dirckxdochter heette, en dat hij daar en in den omtrek nagenoeg zijn gansche leven sleet. In het 53e jaar zijns levens, op 30 Julij 1658, huwde 'Aelbert Cuyp, jongman, wonende op de Nieuwbrug, met jufvrouw Cornelia Bosman, weduwe van den Heer Johan van de Corput, wonende in de Hofstraat, beide van Dordrecht.' In 1659 werd hem eene dochter, Arendina, geboren[1]. Cuyp is diaken, ouderling, en Heilige-Geest meester der Groote Kerk geweest. In zijn huis, op de Nieuwebrug gelegen en met een gevelsteen, waarin Simson en de door hem instortende tempel was uitgebeiteld, had Cuyp in 't grauw een vertrek met vier vakken schilderwerk versierd, vier gezichten op Dordrecht voorstellende, en ten slotte bij een Engelschen handelaar beland, die ze voor *f* 1600 kocht. Het laatste wat wij van hem vernemen is, dat hij - naar een aanteekening in 't gemeente-archief - den 7den November 1691, 'ééns luyens' in de Augustijnerkerk begraven is. Zoo men nog kon nasporen waar, mocht men er hem minstens wel een gedenksteen oprichten. Of is men niet huiverig van den schijn, hem en Schotel minder naar waarde te schatten, dan hun geboren stadgenoot en kunstbroeder, dien men, op 't naar hem omgedoopte pleintjen, zelfs een standbeeld stichtte? Maar Scheffer was een uit zijn land verdwenen 'profeet' en dien men er dus, na zijn uitheemsche wijding, gerustelijk vereeren kon; terwijl Schotel en Cuyp, als inheemsche 'profeeten' in hun vaderland natuurlijk op geen vereering aanspraak hadden. Anders, ook Cuyp leerde men, met echt Nederlandsche lauwheid, als kunstenaar, eerst door zijne uitheemsche bewonderaars, waardeeren; en moest Scheffers persoon naar Frankrijk gaan, om, na zijn dood, in Nederland in beeld te kunnen verrijzen, Cuyps kunstgewrochten moesten, in grooten getale, de reis over zee naar Engeland maken, om het Nederlandsche oog voor al de weelde van hun schoon en zijne hooge verdienste te openen. Zij waren toch anders aantrekkelijk genoeg, zou men zeggen, die zonnige landschappen, die hem, om hun bekoorlijke lichtwerking, den welverdienden naam van Nederlandschen Claude (Lorrain) verwierven. Het eerst werd hem die, juist een eeuw geleden, door den Engelschen kunstvriend Ralph gegeven, in een aanteekening bij een verzameling platen, te Londen in 't licht verschenen. Moet het in 't eerst verwondering baren, dat een schilder, die nooit zijn buyig vaderland verliet, in koloriet het naast bij den man staat, die in 't gloeyend Zuiden de natuur bespiedde, en ze in tintelende verwen op zijn doek wist over te brengen; zoo men een Dordtenaar onzer eeuw - wijlen mr. P.S. Schull - gelooven mag, dan ligt juist 'bij uitnemendheid op het Dordtsche eiland, bij zomeravonden, die doorschijnende damp, die over 't geheele landschap, tot aan de palen van den horizont, een fijnen sluyer uitspreidt, geweven uit het zilver van den dauw en den goudgloed van den wazem, waarop de laatste zich weêrkaatsen; het zij deze verheveling haren oorsprong verschuldigd is aan de spiegeling van hooger licht, spelende en dartelende met de uitdampingen van het water der veen- en moerasgronden die dat eiland begrenzen; het zij daarvoor andere optische gronden zijn aan te geven. Algemeen echter is hij zoo weinig, dat ook de vermaarde Engelsche reizigster, Mrs. Trollope, voor den overeenkomstigen dampkring van Cincinnati in Noord-Amerika, geen juistere uitdrukking wist, dan die van den tint in

1 Haar portret en dat van haar echtgenoot, Pieter Onderwater, eigenaar van de brouwerij de Leliën in de Lombardstraat, 't zij aan A. Cuyp, 't zij aan N. Maes toegekend, berusten bij den heer Mr. M.A.H. Onderwater te Dordt. De geslachten Onderwater, Stoop, Van den Santheuvel, Van de Wall, zijn aan den grooten kunstenaar geparenteerd. Cuyp zelf was uit een zeer welgesteld en deftig geslacht gesproten. Zijn wapen is: veld azuur, met drie zespuntige sterren van goud, 2 en 1 geplaatst.

Cuyps schilderijen.’[2] Tusschen 't zonlicht intusschen van den Lotharinger en Dordrechter is dat verschil, dat de zon van den laatste bleeker, lichter en teêrder van goud; maar tevens de lucht, die ze doorstraalt, frisscher, doordringender en le-

2 *Bijdragen tot boeken- en menschenkennis*, III, bl. 316.

venwekkender is. Terwijl Claudes gloeyende hemel de longen verschroeit en tot droomende traagheid lokt, verspreidt die van Cuyp levenslustige opgewektheid en port tot krachtige werkzaamheid. Wat er vertederends en vertroetelends in den een is, is er versterkends en verfrisschends in den ander; zoo getrouw geeft beider penseel de werking terug van den dampkring, waaronder zij schilderden, al zijn ze er beiden even stralend van zonneglans en gloedvol van koloriet.

Het is er intusschen verre af, dat Albert Cuyp ons slechts landschappen zou hebben nagelaten. Zijn rijk talent was van veel grooteren omvang. Menschen en beesten, stillevens, watergezichten, wintertafreeltjens, maneschijntjens, herders en tenten, hoenders en visschen, dat alles tooverde Cuyps vruchtbaar penseel op 't paneel. En wat hem - naar Ch. Blancs opmerking - bij dit alles en tegenover enkele kunstbroeders kenmerkte, was, dat hij, om zijn treffendste werking tot stand te brengen, zijn toevlucht niet nam tot zonderling contrasteerende lijnen noch ruwheid van omtrekken, tot boeren- en bedelaarsplunje, en derg. Bij Cuyp is alles even rond en net, weelderig van vorm en inhoud: sappige persiken, welgedane en welgekleede menschen, gezond en krachtig vee, een lachend en aantrekkelijk landschap, en een heldere en blijde zonneschijn.

GEZICHT OP DORDRECHT.

Men kan trouwens in den schat van Cuyps kunstgewrochten, die men - o Neêrland, bloos! - in Engeland moet gaan opzoeken[1], tweeërlei tijdperk onderscheiden. In 't eerste, waarin hij nog

1 Zie daaromtrent, behalve Immerzeel en Kramm, Thorés *Trésors d'arts en Angleterre*, p. 268 s.s. De Markiezen van Westminster, Bute, en Hertfort, de Graaf van Carlisle, de verzameling van Robert Peel en veel anderen hebben voortreffelijke Cuyps. De Dulwich-gallerij alleen telt er zestien, Bridgewater zes of acht, waarvan twee van den eersten rang; het paleis van Buckingham tien, bijna allen even voortreffelijk en belangrijk; Thomas Baring vier of vijf, waarvan één buitengemeen schoon. Van de 277 Cuyps op de lijst van Smith vermeld, zijn er minstens 200 bij de Engelsche aristokratie te vinden.

de gewoonte heeft alleen met zijn beide hoofdletters (A.C.) te teekenen, terwijl hij later zijn toenaam voluit schrijft (A, Cŭijp), hecht hij zich blijkbaar nog aan zijn vader, tast nog in 't onzekere naar zijn eigen zelfstandige roeping, maar doet zich toch reeds als vaardig kunstenaar kennen. In deze dagen schilderde hij vooral veel stillevens, vruchten, vogels, stallen, en enkele portretten. In zijn tweede tijdperk eerst is hij die Nederlandsche Claude geworden, dien wij straks reeds in hem begroetten.

Wie niet de gelegenheid heeft naar Engeland te gaan en zich daar de galerijen te zien ontsluiten, vindt van zijn eerste manier o.a. een der schoonste proeven in 't Museum Van der Hoop te Amsterdam. Een groote roodbonte os met witten kop, neemt staande omstreeks de helft van 't stuk in; een beetjen daarachter ligt een zwartbonte; beiden komen krachtig uit tegen de grijsachtige wand van een boeren stulp. Voor den staanden os, ziet men drie allerliefste duiven haar voêr van den grond pikken. Ter linkerzij heeft men 't uitzicht op weîgrond, waar een vaal en een bruin paard grazen. In 't verschiet is een kerktoren en wat boomen. De lucht is prachtig, heldergrijs, en de gansche toon van 't schilderij roodachtig en als van gouden âren doorvonkeld. Van later tijd is een tweede stuk, een watergezicht bij Dordrecht (zoo men 't althans met Thoré aan Cuyp durft toekennen), een los en krachtig gepenseeld tafereel, waar het water vooral verwonderlijk schoon is. Losjens aangegeven vaartuigen, de oeverlijnen, de afschildering van huizen en boomen tegen de lucht, alles is er van de treffendste werking, en zeker, bij den eersten aanblik, stoutweg, in een oogenblik van bezieling op 't doek geworpen. Onder zijn stillevens munt dat in de verzameling De Wildt te Amsterdam uit, met een kreeft en wat persiken[1]; drie anderen vindt men in 't museum Boymans; twee met persiken, druiven en wijngaardbladen, en wat peren; een derde met een haas, een hoen, duiven en ander klein gevogelte, en wat losse veêren, die niet minder op den wind en 't water zouden drijven, dan 't beroemde van Hondekoeter. Onder zijn drietal portretten blonk er - vóór den noodlottigen brand, helaas! - bovenal zijn slapende man uit; of was 't wellicht een kalme doode? - Waarlijk hier drong zich wel de vraag van Hamlet op de lippen: is 't zijn of niet zijn? dood of slapen? wat men voor zich ziet. De gansche schilderij deed eerder aan een doode dan een sluimerende denken. Het hoofd in zijn lange bruine lokken gevat, en bijna geheel van voren, maar in verkorting gezien, rustte in 't volle licht op een breed kussen, welks witheid bijna ineen vloeide met die van 't hemd en 't bovenlaken, zoodat het hoofd als alleen te midden van al die lichte omgeving scheen. Een zwart fluweelen dekkleed, over 't laken heengeworpen, maakte door zijn plooyen kenbaar, dat de man, wiens gelaat men zag en wiens romp men daaronder vermoedde, er werkelijk onder lag. Maar welk een ernst in die trekken, en hoe krachtig en meesterlijk van uitvoering, hoe eenig van werking was dat stuk! Was 't een doode, dan heeft men gewis het aandenken van een kloek en krachtig man willen bewaren; en dan was die taak zeker aan niemand beter dan den schilder van dat kunstgewrocht toevertrouwd. Jammer slechts, dat het vernielend element ons van zijn verder genot beroofd heeft!

In het Trippenhuis is slechts een enkel landschap van Albert Cuyp te vinden; het Ruitergevecht, dat aan hem mede wordt toegekend, schijnt onecht en zich reeds door de aanteekening als zoodanig kond te doen[2]. Het landschap daarentegen, hoewel niet van den eersten rang, heeft schoone gedeelten en vooral een rijk en juist licht. 't Is kennelijk een heldere herfstmorgen. Op den voorgrond, aan de rechter zij een paar boomen; ter linker een man op een ezel en een ander te voet in een

1 Men heeft het op de jongste *Tentoonstelling der schilderijen van oude meesters in Arti* (No. 34) kunnen bewonderen.

2 Zie de opmerkingen van Thoré in zijn *Musées de la Hollande.* I, p. 103.

rood baaitjen. In 't midden vier koeyen die naar de weî gaan, en een vrouw op een ezel. Op den achtergrond een rivier, wat boomen, en een toren, en in 't verschiet bergen. Die bergen greep Cuyp in zijn Hollandsche landschappen uit de lucht, maar hield er toch veel van, om ze er in te

plakken. Ook in het hier opgenomen landschap mist men ze niet. Het Haagsche Museum is zoo min als 't Amsterdamsche tal van Cuyps schilderijen rijk. Het telt er maar een: een Zalmvangst in de buurt van Dordrecht. Ter linker zij een ruiter op een bruin paard, dien een visscher, in waterlaarzen, zijn vangst aanbiedt; ter rechter zij een liggende hond. Op den achtergrond nog wat visschers, een zwart paard en, aan de overzij van 't water, een huis.

DRINKEND VEE.

Aardig weet Cuyp zich te helpen, wanneer zijn penseel zich, een enkele maal, met dieren moet inlaten, die hij te Dordrecht niet zoo dagelijks voor zich zag, gelijk bij zijn Orfeus, op Lutonhouse bij den markies van Bute; hij stelt daar zijn olifanten, tijgers en luipaarts meer op den achtergrond en alleen 't dagelijks voorkomende goedjen, koeyen, paarden, schapen, honden en hazen meer naar voren, 't geen dan echter onwillekeurig van de werking der muzijk een minder hoog en krachtig denkbeeld geeft. Een ander Engelsch edelman, de hertog van Bedfort, bezit onder een aantal anderen, een van Cuyps schoonste landschappen, een gezicht op Nijmegen. Evenwijdig met de lijst strekt zich daar een smalle strook gronds uit, waar de Waal achter heen stroomt; ter rechter zij, op de hoogte, de stad met hare huizen en muren; ter linker een vaartuig met een drietal personen en eenige andere schuiten. Aan de overzij der rivier een vlakke en effen landstreek, onder een lichtgrijzen hemel, op een zomerochtend. Ziedaar het landschap, en nu de stoffagië: op den voorgrond twee rechtsgewende heeren, een herder en herderin, en vijf koeyen, aan den boord der rivier. Menschen en dieren teekenen zich in krachtige verwen tegen het heldere water af. Niets overtreft in 't algemeen de wijs, waarop Cuyp zijne beesten weet te doen uitkomen, noch de rustige kracht, waarmeê zij zich aan ons voordoen. Men zou zeggen, dat hij ze de waardigheid wist bij te zetten, waarmede Poussin

zijne helden penseelt. En daarbij ademen zij geheel in dat algemeene leven, dat hemel, aarde en water vervult. Cuyps runderen, zegt Thoré, leven altijd in de lucht als van een zacht waas omgeven, dat de scherpe omtrekken afzondert en versmelten doet, en het oog alleen op hun algemeene vorm en houding vestigt. Forsch en sterk liggen zij daar, met hunne breede ruggen en uitgestrekte snoet, die zich al loeyend tegen den hemel heft. Ook met het sterkste vergrootglas zou men echter de pokkels hunner neusgaten, de oneffenheden van hun horens, noch de ruwheid van hun huid niet bespeuren. Ook de Louvre is een zijner schoonste gewrochten, in dezen trant, rijk. Zes runderen staan er op den voorgrond gegroepeerd; aan de linkerzij zit hun drijver, op de fluit te spelen, terwijl twee kinderen met alle aandacht naar zijn spel staan te luisteren. Op den achtergrond ziet men een hoogen kerktoren, die zich weêrspiegelt in 't water, dat den middengrond breekt. Alles in dit stuk is verwonderlijk schoon. De beesten staan daar met een onbeschrijfelijke rust en kalmte. Met de meeste juistheid geteekend, zijn zij tevens met de krachtigste hand gepenseeld. Het gras, waarop een van hen zich met de kennelijkste weelde heeft neêrgevlijd, is zwaar en glad en van het teêrste en frischte groen; hier ziet men inderdaad dat fluweel, zou men zeggen, waarvan het gros der dichters zoo veel misbruik heeft gemaakt. En welk een licht overstraalt dat alles! Een safranen waas kleurt water, kruiden, hout en huizen, die zich in de verte verliezen. De doorzichtigheid van den dampkring overtreft alle verbeelding. Het gansche landschap teekent overdaad, weelde, en geluk. Een warme zon bestraalt het; de reeds doorvoede beesten hebben te nauwernood nog de weî ontgonnen; overvloed van water verfrischt de weelderige beemd; de geruste veehoeder, zeker van zijn dagelijksch brood, en zonder zorg voor den dag van morgen, spreekt van zijn vol genoegen in zijn kunstelooze tonen. De schilder, die dat alles zoo rijk en treffend wist op te vatten en weêr te geven, moet zich niet minder gelukkig hebben gevoeld. Zijn leven vloot zacht en kalm voort, en kende noch de kwellingen van Ruysdael, noch Rembrandts fantastische vizioenen, noch Everdingens woeste en avontuurlijke tochten. Zijn ziel was effen en helder, als de lucht van zijn tafreelen.

Cuyp had dan ook zulk een afkeer van alle zware schaduw, nevelachtig zwerk, sombere en droefgeestige beemden, dat zelfs in zijn winterlandschappen, waar de stroom met ijs bedekt is, de sneeuw de rieten daken dekt, de naakte boomstammen hunne dorre takken uitspreiden, hij toch de nevel zich steeds aan de kim laat scheuren, om de hoogroode stralen der winterzon door te laten. Zoo bijv. is dat meesterlijke winterstuk, dat de galerij van den Hertog van Bedford versiert, de Vischvangst onder 't ijs. Dikwerf heeft Cuyp dergelijke visschers voorgesteld, het ijs brekende om er hun netten in te werpen, en schaatsenrijders en ijssleden afgebeeld; maar nooit vindt hij zich genoopt, een droeven en somberen winterhemel te schilderen, die als een grijsmarmeren grafzerk op de aarde drukt.

En als met zijn landschappen en zijn runderen, is het met zijn paarden en ruiters. Welk een verschil tusschen de zijne, in dat opzicht, en die van Wouwermans! Daar staan we in den Louvre bijv. voor zijn vertrek ter jacht[1]: een fraaye heer, in 't scharlaken gedost, heeft een appelgrauw paard bestegen, terwijl een knecht, in groenen jas, zich buigt om hem den stijgbeugel te geven. Deze hoofdgroep, krachtig uitkomende op de schaduw van 't huis, in welke zich de achter hem komende ruiter bevindt, straalt in een helder licht; terwijl die schaduw ter rechter zij, op den grond vallende, afsteekt tegen het schitterende licht, dat geheel den achtergrond overstraalt. Twee herders met een kudde schapen, die daar op een hoogte aan de zon zijn blootgesteld, staan, bij wijze van zachten overgang, tusschen de schaduw van den voor- en 't heldere licht van den achtergrond, in welaangebrachte halftint voor ons

1 Zie de afbeelding aan de overzijde.

oog. Nergens ware een sprekender beeld van 't blijde en geruste leven der gelukkigen dezer wereld, noch van de warmte en den gloed van den dag te vinden. Op een tweede stuk aldaar ziet men drie ruiters uit een bosch komen, onder welken men, aan de pracht

van zijn kleeding, de schoonheid van zijn paard, en zijn goed uitzicht, licht den heer herkent.

VERTREK TER JACHT. (In den Louvre.)

Een jager in livrei, die twee honden aan 't leizeel houdt, geeft een der beide anderen een patrijs, en trekt daardoor de aandacht van alle drie. Aan de eene zij doet een groep boomen met kreupelhout doormengd de drie ruiters helder uitkomen; aan de andere opent en verliest zich een uitgestrekt landschap van licht overgoten, waarin men runderen en woningen aan den voet van een heuvel en een ouden toren ziet; zeker die van het slot, waar de heer en zijn gevolg wonen. 't Is een verkwikking voor den geest, die verschillende van de zon bestraalde velden met het oog te doorloopen, en het dan op dien fieren edelman te vestigen, met zijn blauw fluweelen, goudgeboord gewaad, en wiens golvende lokken een soort van witgeplooiden tulband dekt. Het liefelijke spel van licht en donker ligt hier vooral in de verscheidenheid der verschillende kleuren. De zware tinten van 't donkerbruin en zwart der beide paarden zijner onderhoorigen vormen een welkome tegenstelling met de wit gespikkelde huid van dat huns heeren; terwijl de schilder de kleederen der ruiters even gelukkig

heeft weten te schakeeren, als hunne paarden, door het donker fluweel der beide rijknechts aan het schitterende van hun heer op te offeren.

Beide deze schilderijen kwamen naar Parijs uit den verkoop der rijke verzameling Van der Linden van Slingelandt, in 't jaar 1785, en golden toen niet meer dan 602 gulden ieder. De waarde moet sedert vertien- zoo niet vertwintigvoud wezen. Men ga slechts den prijs van andere stukken des schilders na. Dat bijv. in de galerij van Perkins, dat voor 555 gulden bij dezelfde gelegenheid verkocht werd, en waarvan wij al de latere lotgevallen kennen. Twaalf jaar daarna deed het 2900 gulden; acht jaar later werd het te Londen voor meer dan 4000 geveild; in 1828 eindelijk kocht het de tegenwoordige eigenaar voor omstreeks 16,000 gulden. In 't geheel werd bij den verkoop van Slingelandts kabinet voor dertig stukken van Cuyp 22,000 gulden betaald, terwijl zij thans wellicht meer dan vier tonnen gouds zouden gelden. Gelukkig voor den schilder, dat hij althans, met een later zoo rijk beloond penseel, niet, als de arme Hobbema, bij zijn leven behoefde te derven!-

Cuyps talent was zoo veelzijdig in zijn onderwerpen als in zijne behandeling. Behalve al de zoo uiteenloopende toch, die wij reeds noemden, penseelde hij er ook een uit den Bijbel, dat in de verzameling van den heer De Kat voorkwam. Het stelde Paulus voor, op den weg naar Damascus, van zijn paard - Cuyps geliefkoosde appelschimmel - geworpen. Hoewel het stuk anders weinig aantrekkelijks bezit, geeft het ons, met enkele andere van zijne hand, het bewijs dat ook hij van Rembrandts invloed niet geheel vrij is gebleven; iets wat wij ook wel in zijne fraaie teekeningen kunnen opmerken. Ten slotte vermelden wij nog, dat hij ook de etsnaald gebruikt heeft. Zeer kenmerkend en eigenaardig, met breeden en vasten toets geteekend, zijn zijne koetjens in het bekende boekjen dat uit zes prentjes en een titel bestaat. Behalve deze, bestaan er nog twee zeldzame prenten van zijne hand; op de eene een staande en een drinkende koe, met twee herders; op de andere vijf koeyen op een duingrond. [12]

1 Bürger, (Thoré) *Trésors d'art en Angleterre*, p. 269. Andere prijzen zie nog bij Kramm, bl. 309.

2 Daar er geen boven twijfel verheven portret van Cuyp bekend is, geven wij dat aan 't hoofd dezes niet dan onder voorbehoud voor 't zijne uit. In het Museum Boymans is een smidswinkel van hem, waarin de baas mosselen zit te eten, en op welk stuk, naar de overlevering, zijne afbeelding in een der voorgestelde figuren voorkomt.

*Italiaansche school*
*Historie, Portret*

## Rafael Sanzio[1]
## 1483-1520

Rafaël verplaatst ons in 't schoonste en glansrijkste tijdperk der Italiaansche schilderkunst, dat een goede vijftig jaar lang - van 't laatste vierde der 15e tot ruim het eerste der 16e eeuw - aanhield. Binnen die korte tijdruimte bloeiden met hem een Leonardo da Vinci, Michel Angelo, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, Gorgione, Titiaan, Sebastiaan del Piombo en Correggio; vóór en na dit tijdvak vindt men, tegenover hun volkomen kunst, een nog niet geheel- en eene overrijpe kunst. Vóór

1 In zijn brieven teekent hij zich Rafaëlo of Rafaëllo da Urbino. Zijn familienaam is Santo of Santi, in 't Latijn Santius en zoo Sanzio geworden.

hun tijd ontkiemt, daarna verwelkt zij; haar bloei valt in 't midden. Zoo men - naar Taines opmerking[2] - ook in 't vorige tijdvak reeds een bijna volkomen schilder vindt - Masaccio - 't is een nadenker, die een geniale greep doet, een vindingrijk alleenzwerver, die onverhoopt verder ziet

2 Philosophie de l'art en Italie, p. 4 s.

dan zijn tijd, een miskende voorlooper, wiens grafzerk geen opschrift heeft, die arm en vereenzaamd leeft, en wiens vroegrijpe grootheid eerst een halve eeuw later begrepen zal worden. Treft men in 't volgende tijdvak een nog bloeyende en begaafde schilderschool, 't is in Venetië, in een bevoorrechten staat, waar het verval eerst later vat op heeft, en die nog lang onafhankelijk, verdraagzaam en roemrijk blijft voortbestaan, nadat onderwerping, verdrukking en bederf, in 't overig Italie, de gemoederen reeds ontaard en de geesten verbijsterd hebben. Men kan - naar zijne treffende vergelijking - dien schoonen en volmaakten bloeitijd bij de luchtstreek vergelijken, in welke men den wijnstok op de helling van een berg teelt: beneden is de druif nog niet goed, boven is zij niet goed meer. Beneden is de dampkring te zwaar, boven te ijl en koud. Dat is de oorzaak en de doorgaande regel; de uitzonderingen er op zijn luttel, en laten zich licht verklaren.

Het eigenlijk karakter dier kunst in haar bloei heeft niet het landschap, noch het stilleven, maar den mensch tot onderwerp. Het eerste verwaarloost zij; het tweede vindt zijn groote beoefenaars eerst in de Nederlanden; maar de laatste hoort bepaaldelijk bij deze Italianen thuis. Boomen, veld en gebouwen zijn hun meestal (want wij mogen de prachtige landschappen van Titiaan niet vergeten) slechts bijzaken. Michaël-Angelo verklaarde (naar Vasari) dat men die den minderen talenten tot schadeloosstelling en tijdverpoozing laten moet, maar dat het ware onderwerp der kunst het menschelijke lichaam is. Wordt later ook het landschap in Italië beoefend, 't is te Venetië, wanneer de hoogere schilderkunst begint te verloopen; en ook dan nog dient het slechts ter opsiering, tot een toovertuin als die bij Armida, een tooneel voor herderspel en praal, een begeleiding der hoffestijnen en mingevallen. De boomen die er in voorkomen behooren tot geenerlei bepaalde soort; de bergen worden, naar welgevallen, gerangschikt; tempels, puinhoopen, paleizen in denkbeeldige verhoudingen geplaatst; de natuur verliest er haar zelfstandigheid en eigenaardigen aanleg, om zich ondergeschikt te maken aan den mensch, zijn feesten op te smukken en zijn vertrekken te veredelen. Van den anderen kant laat Italië den Nederlander de afbeelding van het werkelijke leven, van den tijdgenoot in zijn dagelijksche kleedij, te midden zijner dagelijksche bezigheid en van zijn dagelijksche omgeving, op de markt en de wandeling, aan tafel, op 't stadhuis en in de kroeg, met al de tallooze bijzonderheden van zijn karakter, zijn beroep, en zijn bestaan. De Italianen laten dit alles in den bloeitijd ter zij; naarmate hun kunst meer volkomen wordt, vermijden zij de letterlijke navolging en sprekende gelijkenis. De groote stap, die de volledige kunst van de nog minder ontwikkelde scheidt, is juist die vinding der volkomen vormen, aan het oog des geestes geopenbaard, maar voor dat van 't lichaam ontoegankelijk. Ook daarmede echter is de grenslijn der Italiaansche kunst van dit tijdvak nog niet juist getrokken. In de ideale personen, die zij schetst, valt het licht te bespeuren, dat zij de ziel minder dan 't lichaam op prijs stelt. Zij is noch mystisch, noch dramatisch, noch spiritualistisch; zij stelt zich niet voor, om de onzienlijke en verheven wereld voor 't oog te schetsen, de in geestvervoering weggesleepte onschuldige gemoederen, de godgeleerde en kerkelijke leerstellingen te schilderen, die, van Giotto af tot Angelo toe, de vroegere kunstenaars hebben bezig gehouden; zij heeft dat kerkelijke en kloosterlijke tijdperk vaarwel gezegd, om een heidensch en leekentijdvak in te treden. Het zedelijke leven boeit haar niet ten koste van 't natuurlijke. Zij stelt zich den mensch niet als een meer verheven wezen voor, dat door zijn zinnelijke strekking verraden wordt. Een enkel schilder, eenzaam en onverzadigd navorscher, streeft en reikt verder met zijn blik, dan zijn tijdgenooten, voor wie - even als voor hem gewoonlijk - de vorm doel en geen middel is. ‘Een der hoofdpunten van de teekenkunst’, zeî Benvenuto Cellini, ‘is, den naakten mensch, man of vrouw, wel te schetsen.’ Zoo hebben zij dat

grootsche en edele menschenbeeld in 't leven weten te roepen, dat een zijner waardig, edel leven leidt, hooger, krachtiger en rijker dan het dagelijksche, en dat ons - om op hem terug te komen - ook in Rafaëls gewrochten tegenblinkt.

Op Goeden Vrijdag, 28 Maart 1483, zag Rafaël te Urbino het eerste levenslicht. Zijn vader Giovanni Santi behoorde tot den halfburgerlijken, half kunstenaars-middenstand, en was zelf schilder

en dichter.

STUDIEBLAD.

In zijn rijmkroniek ter eere van zijn beschermheer, den hertog van Urbino, gedicht, gedenkt hij dan ook met geestdrift den schilder Mantegna en beide jonge, maar goddelijke kunstenaars Leonardo da Vinci en Perugino. Aan de knieën van dien vader ontving hij de eerste lessen der kunst, maar moest hem met zijn elfde levensjaar reeds derven, nadat hij drie jaar te voren ook zijn moeder verloren had.[1] Zijn moeders broeder Simione di Batista-Carlo trok zich den armen wees

1 Beide dagteekeningen worden ons gewaarborgd in Pungileone's Elogio di Giovanno Santi. Urbino, 1829.

aan[1], en vertrouwde hem, in 1490, aan de leiding van Perugino, die toen uit Rome, waar hij in de Sixtijnsche kapel al fresco had geschilderd, te Perugia teruggekomen was. Hij was toen in zijn volle kracht, en hield Rafaël ruim acht jaar bij zich, waarin deze zich getrouw aan de lessen zijns meesters hield en in de strenge tucht der Ombrische school werd opgekweekt. Zijn eerste schilderwerk laat zich daardoor bijna niet van dat zijns meesters onderscheiden. Voor zijn werkzaamheid onder dezen pleiten de minstens vijf en twintig stuks door den kunstkennersblik van Passavant als zijn werk dier jaren aangegeven, en waarin zich reeds al die gemakkelijkheid zonder achteloosheid, die losheid van penseel, en, bij 't gemis van oorspronkelijkheid, die zachtheid en bevalligheid doen erkennen, die den bevalligsten - il graziosissimo - aller schilders, den goddelijken - divino - Rafaële in zijn kiem reeds openbaren. Toen in 1500 Perugino zich voor een poos naar Florence begaf, trok de 17jarige Rafaël, met eenige vrienden, naar Citta di Castello, en maakte daar enkele stukken, die niet van belang ontbloot zijn. Daaronder zijn kroning van St. Nikolaas van Tolentino door de moedermaagd en St. Augustijn, door Lanzi nog in zijn geheel aanschouwd, vóór dat Paus Pius VI het bovenstuk - God den Vader van zijn Engelen omringd - van den romp had laten scheiden. Thans is het geheele schilderij verloren geraakt. Door de meerdere beweging, door Rafaël aan zijn personen gegeven, onderscheidde het zich gunstig van den stijven trant, waarop Perugino gewoon was deze te schilderen. In hetzelfde Citta schilderde ook Rafaël in 1503 zijn vermaarde Spozalizio - het huwelijk der Moedermaagd - thans in de Brera-Galerij te Milaan. Meer bevallig echter dan oorspronkelijk is het slechts de bijna letterlijke weêrga van een dergelijk, door Perugino voor de hoofdkerk van Perugia geschilderd, en thans in 't museum te Caen te vinden. Rafaël's kenschetsende wijzigingen bepalen zich tot het meerdere werk, dat hij van den tempel in al zijn bijzonderheden maakte, en zijne verkorting der figuren, die daardoor zoowel in levendigheid als waarheid winnen. Voor den hertog van Urbino maakte hij een jaar later zijn beide voortreffelijke kleine stukjens, den St. Joris en St. Michaël, ieder op de achterzij van een dambord geschilderd, en die thans in den Louvre prijken. Meesterlijk treedt hier voor 't eerst de twintigjarige kunstenaar op. Het vuur, het krachtige leven, de juistheid van bewegingen, de harmony der lijnen, de fijnheid van koloriet, de bevalligheid van 't landschap zelfs, geheel de forschheid, het gemak en de bekoorlijkheid tevens der zamenstelling, geven ons in deze beide juweeltjens reeds den voorsmaak van den Rafaël, die zich in ditzelfde najaar te Florence verder gaat ontwikkelen, en wiens betooverende gewrochten wij later in Rome zullen bewonderen.

Florence was in dezen tijd reeds de ware hoofdstad der kunst. Daar prijkte Giotto's sierlijke en rijke klokkentoren, Brunelleschi's koepel, Ghiberti's Sint Jansdeuren, Verrocchio's beeldhouwwerk in Sint Laurens en 't H. Kruis, het eerste schilderwerk van Leonardo da Vinci, het marmer en brons van Donatello, Angelico's muurschilderwerk, Masaccio's uitdrukkingsvolle beelden. Michaël-Angelo had er voor 't oude paleis juist zijn reusachtigen David onthuld, en alles was er in gespannen verwachting van zijn en Leonardo's gewrochten voor den wedstrijd tusschen beiden geopend.[2] Toch waren zij 't niet, die hem in den eersten tijd voor zijne ontwikkeling het meest bezig hielden. Een Dominicaner monnik, vier jaar in het St. Marcus-klooster door de zwaarmoedige preeken en den gewelddadigen dood van zijn vriend Savonarola aan de buitenwereld onttrokken, en die antwoord gaf op den naam van broêr Bartel - fra Bartolomeo - verwisselde juist weêr zijn kloostermuren met de vrije

1 Rafaël had hem dan ook als een vader lief, en noemt hem in zijn brieven steeds: carissimo quanto padre.

2 Men herinnert zich over dezen het aangeteekende in Leonardo da Vinci, bl. 12 en v.

lucht, toen Rafaël naar Florence kwam, bij wien hij terstond de levendigste belangstelling wekte en die ze niet minder voor hem zelf koesterde. Hij bracht hem de kennis van 't heldonker - het clair-obscur - bij, en leerde hem het penseel in breeder en vrijer trant hanteeren; terwijl Rafaël van zijne zijde hem de regels der doorzichtkunst ontvouwde, te Perugia steeds zoo

gelukkig toegepast. Buiten zijn omgang, waren het voorts bovenal de muurschilderstukken van Masaccio in de del Carmine-kerk die op den jongen kunstenaar de blijvendste werking oefenden. De studie dier sprekende koppen van den baanbreker in de kunst, die trekken, waarin het meest bezielde leven ademt; zijn gelukkige manier, om de natuur getrouw te volgen zonder tot platheden te vervallen, de losheid en flinkheid tevens zijner beelden, niet meer, als die zijner voorgangers, op hun teenen staande, maar krachtig op hun voeten gesteld, zijn zacht koloriet, en de natuurlijke plooyen zijner drapeering, de oorspronkelijkheid eindelijk en nieuwheid zijner verkortingen, deden Rafaël in Masaccio zijn voorlooper erkennen. Zoo bleef hij dan ook steeds in het vervolg hem stoutweg zijn schoonste gedachten ontleenen, als hadde hij zelf ze een eeuw te voren geuit.

MARIA MET JEZUS EN JOHANNES (La Belle Jardinière; in den Louvre).

Twee of driemaal slechts, gedurende zijn vierjarig verblijf te Florence, verliet Rafaël die stad, om 't zij te Piacenza, te Urbino, misschien ook te Bologna een korte poos te vertoeven. Hij schilderde er, reeds in 't eerste jaar, voor zijn vriend Lorenzo Nasi, bij zijn huwelijk, zijn beroemde Moedermaagd met de distelvink: het Jezuskindjen aan de kniên zijner maagdelijke moeder, biedt zijn kleine neefjen, den toekomstigen Dooper, een vogeltjen aan; de houding der beide knaapjens is er vol zachtheid en bevalligheid, en op Maria's gelaat worden de min of meer weemoedige trekken van een goddelijken glans doorschenen. Het stuk raakte een goede veertig jaar later ongelukkig onder 't puin van Nasi's ingestort huis bedolven, maar werd daaruit te voorschijn gehaald en zoo goed doenlijk weêr in elkaâr gezet. Een tweede gewrocht uit dezen Florentijnschen tijd, maar te Perugia geschilderd, is zijn Graflegging voor de kapel der Baglioni bestemd, maar honderd jaar later door Paus Paulus V Borghese aangekocht en sedert in zijn paleis te Rome bewaard. Het teekent ons de eerste schrede van Rafaël op 't gebied der dramatische groepeering. Er ligt voorts een in plaatsneê welbekende voorstelling van Mantegna bij ten grondslag, die Rafaël hier, op zijne wijs, teruggaf, gelijk hij het in andere schilderstukken andere deed. De Graflegging vormde eigenlijk het middenstuk van 't geheele tafereel; het bovenstuk, dat God den Vader voorstelde, bleef in de kerk te Perugia, terwijl een benedenstuk, dat in grauwtjens de Hoop, het Geloof en de Liefde voorstelt, en dat tot de keurigste gewrochten van Rafaëls penseel behoort, thans in 't Vaticaan prijkt. De Engelenbeeldjens om deze trits heen, drukken het sprekendste leven uit. De kunst der uitdrukking is wellicht nooit hooger geklommen. Rafaël was dan ook bij uitnemendheid meester in het voorstellen van kinderen. Zacht en teêr, vol van de ongedwongenste zekerheid en de bevalligste natuurlijkheid, wist hij ze, in dezen tijd vooral, te schilderen. Hun teêre leden, met een frisch en mollig vleesch bekleed, hebben thans nog niet die overdreven volheid en rondheid van vorm, waaraan hij zich later wel eens bezondigt. Zijn kleine Jezus en St. Jan van de schoone Tuinster schijnen twee Engeltjens uit het Paradijs[1].

Terwijl hij er - in 1508 - nog aan werkte, riep hem zijn landgenoot en min of meer zijn bloedverwant, de bouwmeester Bramante, naar Rome, en stelde hem daar in 't najaar aan Paus Julius II voor. De Paus ontving hem met de meeste minzaamheid, en gaf hem terstond een blijk van vertrouwen in zijn kunst, door hem de opluistering dier vertrekken in 't Vaticaan op te dragen, door de Italianen Stanze genoemd, en door hem voor altoos beroemd geworden. Op de vier wanden van die della Segnatura moesten de vier openbaringsvormen van den menschelijken geest: Godgeleerdheid, Wijsbegeerte, Poëzy en Rechtsgeleerdheid, in fresco worden geschilderd. Hij begon met de eerste, in den vorm eener beraadslaging over het heilige Sacrament, eene denkbeeldige vereeniging aller kerkleeraren, die aan de kerktwisten over 't Heilig Avondmaal hadden deelgenomen. Het heilige mis-offer, in een schitterende zon op het altaar prijkend, vormt het middelpunt van dit denkbeeldig zamenzijn.

Aan de overzij van 't Sacrament, schilderde Rafaël, ter vertegenwoordiging der Wijsbegeerte, zijn zoogenoemde School van Athene. Hij verplaatst den toeschouwer daar als te midden dier hoofdstad der Grieksche wetenschap en kunst, en vereenigt er alle wijzen van Azië en Griekenland. Een edele verdichting, waarbij hij, zich het voorrecht des dichters toeëigenend, alle tusschenruimten van tijd en plaats wegcijfert, en die mannen, uit verschillende landen en tijden, onder een zelfden hemel vereenigt, gelijk zij, na zooveel eeuwen, het inderdaad in onze gedachten zijn. De beide andere zijden van 't vertrek, drongen, door de vensters, die hare oppervlakte braken, tot

1 Zie de afbeelding aan de ommezijde. Het stuk zelf is thans te Parijs in den Louvre. Het werd oorspronkelijk voor een edelman van Siènna geschilderd, van wien Frans I het kocht. - Eene min of meer afwijkende schets, vroeger in 't bezit van Willem II en den Heer De Vos, thans van Don d'Arozarena te Havanna, zie in de Gazette des beaux Arts. XII p. 170.

een andere schikking der tafereelen. Rafaël wist er zich echter meesterlijk naar in te richten. Bij de voorstel-

ling der Rechtsgeleerdheid heeft hij, aan de eene zij van 't venster, Paus Gregorius IX geschilderd, die de bekende Decretalen aan een taalman van 't Consistorie ter hand stelt; aan de andere Keizer Justiniaan, die zijn Wetboeken aan de Romeinsche rechtsgeleerden overgeeft. Boven het venster stellen drie zittende figuren de Kracht, de Matigheid, en de Wijsheid voor.

ADAM EN EVA.

Zij ademen den verhevensten zin, grootheid zonder zwelling en bevalligheid zonder gemaaktheid. Tegenover dit tafereel prijkt dat der Poëzy in de voorstelling van den Parnassus. Eenige laurierboomen belommeren het verblijf der Muzen, die naar den God der Dichtkunst luisteren, hier met geen lier, maar een - vedel afgebeeld. Er leefde namelijk toen te Rome een vermaard vedelaar - een jocatore di violino - die Paus Julius plag op te vrolijken, en wiens gelaatstrekken Rafaël ook buitendien in een beroemd portret vereeuwigd heeft. Hier zetelt hij, op 's Pausen aandrang, boven op den Helikon,

als Apollo. Beneden in het dal ziet men Homerus, Saffo, Horatius, die Pindarus bewondert, Dante door Virgilius geleid, Boccacio, Petrarcha, en zijn onafscheidelijke Laura. In 1511 voltooide Rafaël zijn fresco's en besloot zijn werk met de zinnebeeldige figuren der Godgeleerdheid, Dichtkunst, Wijsbegeerte en Gerechtigheid, die hij aan 't verwelf in ronde kaders schilderde, en die als in korte trekken, de gedachten van 't geheel zamenvatten en aangeven.

Rome was toen bij uitstek de stad van kunst en letteren. Al schitterde 't nog niet in al den wereldschen praal, dien een Leo X het weldra zou geven, kwam er toch de Herlevingseeuw - de Renaissance - aan alle zijden in uit. Rijke liefhebbers kwamen er zich vestigen, die met de niet minder rijke kerkvoogden in weelde wedijverden. Daaronder was Agostino Chigi, een beroemd koopman van Siènna. Zijn reusachtige fortuin, zijn smaak voor de kunst maakten hem tot een soort van Medicis. Op den rechteroever van den Tiber had hij zich een keurige villa laten bouwen, die, naar haar latere eigenaars - de Farnezes - de Farnezina genoemd werd. Naar de teekeningen van Balthazar Peruzzi gebouwd, was dit sierlijk paleis, door dien bouwmeester zelf met mythologisch schilderwerk opgetooid en door den Venetiaan Sebastiaan del Piombo, opzettelijk daartoe overgekomen, met vrolijke motieven in Venetiaanschen trant beschilderd. Rafaëls werk in 't Vaticaan wees hem nu echter van zelf aan, om ter verdere opsiering bij te dragen. Hij schilderde er zijne beroemde Galathea. Veel heeft deze door den tijd geleden; toch blinkt er ons Rafaëls hand in de zachtheid en bevalligheid der nymf, het bekoorlijke kleine Liefdegodjen, en de geestige vinding der zeegoden en godinnen, uit tegen. Naar zijn eigen betuiging aan Castiglione, nam hij het model der nymf niet uit de natuur, maar zocht het in zijn geest en verbeelding, om daarbij tevens zoo nabij mogelijk aan de volmaaktheid te komen[1].

Na zijne Galathea droeg Chigi hem op, de laatste kapel aan de linkerhand in de Maria-kerk van den Vrede te schilderen; hij wrocht er zijn beroemde vier Sybillen. Staande, hangende of zittende, al naar de kromming van 't gewelf het meêbrengt, ziet men ze daar in haar statige rust, als bovenmenschelijke wezens, aan alle aardsche bedrijvigheid onttrokken, terwijl kleine Engelen haar het perkament voorhouden, om er hare profetiën op te griffelen. Toen hij ze schilderde - de juiste tijd is er niet van bekend - moet hij zich hebben laten bezielen door de grootsche scheppingen van Michel Angelo in de Sixtijnsche kapel, van welke Vasari ons meêdeelt, dat ze Rafaël, op 't eerste gezicht, tot een breeder en stouter stijl brachten, dan hij vroeger nog kende. Ook in zijn Heliodorus, waarmede hij de tweede kamer van 't Vaticaan tooide, laat zich die werking niet miskennen. Hij nam er zijn onderwerp uit het boek der Maccabeën voor, in vleyende zinspeling op de daden van Paus Julius zelf, die er roem op droeg, uit den erfgrond van Sint Pieter de Heliodoren - de aanranders - der moederkerk te hebben verdreven. Daarom stelde hij er ook den Paus zelf in voor, op zijn draagstoel gezeten, en gekomen om de neêrlaag van den aterling bij te wonen.

Op een anderen wand dezer kamer schilderde Rafaël zijn zoogenoemde Mis van Bolsena, waar, volgens de overlevering, een ongeloovig priester bloeddroppels uit de hostie had zien vallen. In Rafaëls tafereel wonen Julius II en zijn kardinalen de mis bij, en vinden zich kennelijk, in hun onwrikbaar geloof, even min verrast door 't gebeurde, als de misdoende priester er door verschrikt, en de omstanders er door getroffen zijn. Niet minder echter dan de uitdrukking moet vooral ook het koloriet

1 'Io mi servo di certa idea che mi viène alla mente; se hasta hà alcuna eccellenza d'arte, io non sò: ben me affatico di averla.' - Zie voorts over de Galathea de lezenswaarde studie van Gruyer, bij een fraaye houtsneê in de Gazette des beaux Arts. XIII. p. 425.

van 't werk geroemd worden, dat als een stuk in olieverf van dien meester der kleuren, Titiaan, schijnt.

Tot zoover was Rafaël met zijn fresco's in 't Vaticaan gevorderd, toen - in 1513 - Paus Julius kwam te overlijden en Johan de Medicis hem, als Leo X, opvolgde. De nieuwe Paus was juist een

jaar vóór zijne verheffing tot den zetel, door een gelukkig toeval uit den kerker bevrijd, waarin hem de krijgskans te Ravenna gevoerd had; Rafaël schilderde daarom tegenover zijn Mis Sint Pieters verlossing uit de gevangenis. Daar er midden in den wand een venster was aangebracht, wist hij zijn voorstelling vernuftelijk in driën te verdeelen, en schetste boven het venster den kerker, waarin men den Apostel achter de traliën, tusschen twee soldaten geboeid in sluimering ziet. Een Engel, tot zijn bevrijding gezonden, doet de gevangenis van een bovennatuurlijk licht stralen, dat nog op de traliën flikkert. Daar buiten, onder een dubbelen trap, die naar den kerker voert, ziet men nog eens Sint Pieter door een blinkenden Engel begeleid, die hem tot gids en fakkel strekt. Terwijl onder de soldaten die de deur bewaken, eenige nog slapende door den stralenden Engel verlicht worden, ontwaken anderen plotseling door zijn wonderverschijning verblind, en laten, bij hunne onwillekeurige beweging, hun wapenrusting in het bleeke maan- en levendiger toortslicht flikkeren. Zoo bezigde Rafaël zijn grootsche voorstelling tevens tot een welgeslaagde studie en werking van 't clair-obscur.

MARIA MET DE KINDEREN (Vierge d Albe), in de Hermitage.

Bij den schitterenden werkkring hem te Rome geopend, moest Rafaël er aan denken zich daar te vestigen. Hij koos de plaats voor zijn huis in de nieuwstad, dicht bij 't Vaticaan, tegenover de Sint Pieterskerk, en ontwierp er zelf, met Bramante, het plan toe. Ongelukkig werd het huis zelf onder Paus Alexander VII afgebroken, om voor eene gaanderij van Bernini plaats te maken. Nog altoos bestaat echter, in de Dorothea-straat, op den rechterzoom van den Tiber, de meer bescheiden woning, waar het meisjen huisde, dat door Rafaëls liefde beroemd werd. De Fornarina - de bakkerin - noemt haar de overlevering, omdat haar vader òf broodbakker te Rome òf pottebakker te Urbino was.

Als bouwmeester kon Rafaël zich echter op schitterender terrein dan zijn eigen huis toonen. Bij den dood van Bramante, in 1514, was de Sint Pieterskerk tot op de hoogte der kroonlijst van de reusachtige pijlers, die den koepel moesten dragen, gereed. Naar den wensch, door Bramante nog op zijn sterfbed geuit, benoemde nu Leo X Rafaël tot bouwmeester der kerk. Het model, dat Rafaël toen in reliëf liet uitwerken, is verloren gegaan, maar wordt nog in afbeelding gevonden in de Italiaansche werken van Serlio en Bonanni. Het vormt een Latijnsch kruis met een grooten koepel, ter

plaatse waar beide kruis-armen elkaâr ontmoeten. Op dat kruis na, welks vorm er ook thans nog gevonden wordt, was dit plan eenvoudiger en losser dan dat der hedendaagsche kerk. En zoo de koepel daar altijd nog wat ver van den ingang is, komt dat gebrek in Rafaëls ontwerp minder uit, omdat zijn zuilengang, minder hoog dan de tegenwoordige voorgevel, een vrijer uitzicht geeft. Ook nog anderen bouw-arbeid liet Bramante aan Rafaël te volbrengen over, en wel aan den rechtervleugel van 't Vaticaan. Hij maakte een model in hout van den statigen zuilengang, die het hof van St. Damasius van drie zijden omringt. De drie vleugels van dit gebouw, drie verdiepingen hoog, erlangen hun licht, door die open galerijen, die de Italianen Loggië noemen. Op de tweede verdieping kan men daar nog thans, in spijt van haar verwaarloosden staat, de zoogenoemde Logiën en Arabesken bewonderen. De galerij bestaat uit dertien bogen die in kleine koepels uitloopen, en ieder van welke met vier fresco's versierd is, voorstellingen uit het Oude en Nieuwe Verbond bevattende. In 't geheel dus een reeks van tafereelen die Rafaël deels zelf schilderde, deels, onder zijne leiding, door zijn leerlingen schilderen liet. Het eerste en laatste - de Schepping en 't Heilig Avondmaal - worden geacht geheel van zijne hand te zijn. Het beeld van den Eeuwige, die de aarde uit het Niet te voorschijn roept, is een der verhevenste ooit door den menschelijken geest ontworpen. Een zijner leerlingen, Johan van Udine, had een bijzonder talent om bloemen, vruchten, dieren en derg. te schilderen; hij had dan ook al 't gedierte van 's Pausen menagerie afgebeeld, en Rafaël liet hem nu, onder zijne oogen, de pilasters en tegenpilasters der logiën met arabesken beschilderen. De rijkdom, verscheidenheid, bevalligheid dier arabesken grenzen aan 't wonderbare. Daar vinden zich naast het menschenbeeld alle mogelijke monsterbeelden: gevleugelde viervoeters, ondenkbaar gevogelte, sfinxen, satyrs, centauren en centauriunen van een geheel nieuwe soort, afgebeeld. Hersenschimmige wezens volgen het oneindige festoengeslinger, klimmen langs het lover op, verliezen zich in 't gebladerte, en schieten plotseling weder uit de kelken der bloemen te voorschijn.

Zijn schoone bakkerin strekte hem inmiddels tot model voor eenige zijner vrouwenbeelden[1]. Haar levendig en sprekend gelaat, meer Oostersch dan Grieksch, bleef Rafaël van zijne eerste kennismaking met haar, tot aan 't einde van zijn leven, eigen. Zoo hij haar ook in zijn moedermaagden en heilige familiën, in zijn Maagd met de Visch, een der sieraden van 't Madridsche Museum, de Parel-Maagd, die dien naam erlangde, omdat Filips IV van Spanje haar zijn ‘parel’ noemde, in de Maagd van Foligno (in 't Vaticaan) en die van Paus Sixtus (te Dresden) schilderde, bewaarde hij er echter tevens het aandenken van 't geen hij in de school te Perugia gevoeld had. Al de maagden van zijn penseel zijn als nog onontloken aannemelingen; in haar vrouwelijk lichaam leven de gedachten van een kind. Om thans een dergelijke uitdrukking aan te treffen moet men het onberoerd en onschuldig gelaat dier kerkelijke zusters zien, die, in haar jeugd in 't klooster opgeleid, nooit met de wereld in aanraking geweest zijn. Blijkbaar bestudeert hij met liefde en nauwgezetheid, en met de tedere kieschheid van een jeugdig hart, de fijne kromming van den neus, de kleine mond en ooren, en den weêrschijn van 't licht, dat over de zachtblonde haren glijdt. De heldere lach van een kind heeft iets bekoorlijks voor hem; dat kinderkopjen, dat den moederschoot beroeren komt, helt zoo zacht voorover. Een moeder alleen kan het teder welgevallen uiten, waarmeê het oog bij een dergelijk genot blijft turen. De schilder is als een tweede Petrarcha, een minnaar die zijn droombeelden volgt en niet moede wordt ze een uitdrukking te geven. Hij heeft geen

1 Het eerst schilderde hij haar (volgens Gruyer, Essai sur les fresques de Raphael) in ééne der drie knielende vrouwen op den voorgrond van den Heliodorus, in die namelijk, welke het hoofd omdraait; later o.a. in den Burg-brand, de moeder van den bezetene in de Verheerlijking, en (naar zijne meening) ook in de Maagd met den visch en die van Sint Sixtus.

drukte noch geweld noodig; hij zoekt geenerlei werking te weeg te brengen, en geeft om den indruk zijner omgeving niet. Het is een bekoorlijke mijmeraar, die het juiste tijdstip getroffen heeft, waarin men het menschelijke lichaamsbeeld wist te schilderen.

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

MADONNA DI SAN SISTO (Museum te Dresden).

De verhevenste aller zijner Maagden is die, welke hij voor de Benedictijnen van Piacenza schilderde en die thans het museum te Dresden siert. De Moedermaagd zelve is er van een bovenmenschelijk schoon; hare gelaatstrekken drukken er een onuitsprekelijk geluk, een hemelsche blijd-

schap uit. Lichter dan de wolken gaat zij, van Cherubijnen-hoofdjens omringd, haar kind, met zijn diepen, ernstigen, starenden blik, in den arm. Beide beelden aan hare voeten geknield, Paus Sixtus - naar wien zij de Sixtijnsche heet - en Sinte Barbara, doen, door hun aardsch karakter, het hemelsche van haar en haar zoon des te meer nog uitkomen, dat - in 't oorspronkelijke althans - ook op beide Cherubijnenkopjens weêrstraalt, die van den voorgrond naar haar opzien, en ook het oog der toeschouwers onwillekeurig weder tot haar lokken, om het onwederstaanbaar aan haar te boeien. Inderdaad mag dit gewrocht wel het wonderbaarste van alle Rafaëls werken heeten. Bij den eersten aanblik voelt men zich van de ontroering te veel beheerscht, om al aanstonds lijnen en kleuren in oogenschouw te nemen. Is men echter eenmaal tot rust gekomen en tot kalmer beschouwing in staat, dan bespeurt men, dat de uitvoering niet minder schoon en verheven is dan de gedachte. Men merkt dien uitgezochten adel van omtrek, die grootsche verhouding der beelden op, die als door een gevoel van eerbied schijnen ingegeven. Men ziet die ronding der vormen, die als Titiaans penseel verraden, en daarbij de zachte tinten van dat gordijn, dat van het tederste groen, van Sixtus' mantel, die van helder goudgeel, van het kleed en den mantel der Maagd zelve, die van een licht karmozijn en gebroken blauw zijn. Naar Rumohrs meening zou het stuk voor een banier bestemd zijn geweest, 't geen onzeker is; de dagteekening is ook onzeker, maar het was stellig een van Rafaëls laatste scheppingen. De Sinte Cecilia, die gedurende de jaren 1513 tot 1515 onderhanden was, ging het vooraf. Zij werd voor de Sint Janskerk op den berg de Bologna geschilderd, en is gewis een der dichterlijkste en edelste voortbrengselen van zijn penseel. Zoodra de schilder het stuk gereed had, zond hij het aan zijn kunstbroeder Francia, om het met eigen hand boven 't altaar der kerk te plaatsen. En zoo iemand, Francia was de man, om het naar den eisch te waardeeren. Dat toonde het klinkdicht, waarin hij reeds vroeger den jongen schilder begroet had[1], en dat ons tevens de onwaarheid van Vasari's sprookjen bewijst, als ware hij, op 't gezicht der Sinte Cecilia, van ontmoediging en spijt gestorven[2].

Francia was niet de eenigste schilder buiten Rome, met wien Rafaël in vriendschapsbetrekking stond; uit het verre Duitschland wisselde ook Albrecht Durer meer dan één brief met hem, dan eens om hem proeven zijner gravuren, dan weder om hem zijn portret te zenden. Rafaël zond hem als tegengeschenk eenige teekeningen, waarbij Durer tot opschrift stelde: ‘Rafaël van Urbino, door den Paus zoo hooggeschat, teekende deze figuren en zond ze aan Albrecht Durer te Neurenberg, als een werk van zijne hand.’ Rafaël zelf sierde de wanden van zijn kamer met dat van den Neurenberger. Het bracht hem buitendien op het denkbeeld, ook zijn eigen schilderijen en teekeningen te laten graveeren. Er bevond zich toen juist te Rome een leerling van Francia, Mark-Antony Raimondi, die, met Rafaëls leerling Giulio Romano in aanraking gekomen, door dezen de gunst verkreeg, Rafaëls Lucretia in prent te brengen. Hij slaagde daarin zoo gelukkig, dat hij nu ook al het overige te bewerken kreeg. En inderdaad, zooveel zijn mattere kunst het toeliet, wist hij al den geest en grootheid van den schilder in zijn gravuren te leggen. Rafaël vertrouwde hem daarbij niet slechts de ontworpen schetsen zijner schilderijen, maar maakte zelfs teekeningen voor hem, als die van Alexanders huwelijk met Roxane en het - hier blz. 13 opgenomen - Oordeel van Paris. Rafaël en zijn talentvol navolger wisten daaruit zoo geheel den geest der oudheid te laten spreken, dat het

1 Zie dat in de Esthetica van Dr. J. Van Vloten, bl. 106.
2 Francia stierf echter niet acht, maar slechts een kleine twee jaar later, gelijk door Passavant uit de Bologneesche bescheiden is aangewezen.

- naar Taines uitdrukking - is, als sprong men er achttien eeuwen terug, en vond zich in Athenes gouden kunsttijd verplaatst[3].

En Rafaëls teekeningen zelf! welk een innige bekoorlijkheid, welk een rijke weelde, welk een

3 Voyage en Italie.

onvergelijkbare vereeniging van kennis en gevoel, van warmte en juistheid wordt er in gevonden! Zijn hand gaat er even los als zeker, even ongedwongen als krachtig in te werk. Zijn krijt- of teekenpen glijdt er luchtig over 't papier, zonder al die overbodige trekken, waarin andere teekenaars zich zoo dikwerf onnut herhalen. Anderen (zegt Mariëtte in zijn bekende werk[1]) werpen hunne eerste denkbeelden op 't papier, en men ziet het hun aan, hoe zij zoeken; Rafaël daarentegen, ook wanneer hij door zijn verbeelding wordt meêgesleept, brengt met die eerste trekken reeds werken voort, zoo vast en bepaald van uitdrukking, dat er bijna niets meer aan ontbreekt, om er de laatste hand aan te leggen[2].

HET OORDEEL VAN PARIS (teekening door Mark-Antoon gegraveerd).

In April 1516 verlangde de Paus de Sixtijnsche kapel met tapijtwerk te versieren, dat, naar den Vlaamschen trant, uit wol, zij en gouddraad geweven worden zou. Hij bestelde er Rafaël de teekeningen voor, die tot onderwerp koos: de aanbidding der herders, de Bethlehemsche kindermoord, de Emmausgangers, Kristus Hemelvaart, en een en ander tafereel uit de Handelingen der Apostelen, als de dood van Ananias, de prediking van Paulus, de bestraffing van Elymas. In de behandeling ging hij op de breedste en krachtigste, de meest grootsche en stoute, soms zelfs wat ruwe wijze te werk, gelijk hij zich dat, na de nadere kennismaking met Michel-Angelo en zijne gewrochten, in

1 Description Sommaire des dessins des grands maîtres du Cabinet Crozat, etc. Paris, 1751.
2 Eene proeve, zie in de schets van beide paardekoppen op bladz. 3.

den laatsten tijd had eigen gemaakt. De beide Vlamingen, Rafaëls leerlingen, Bernard van Orley en Michaël Coxie, werden met het toezicht bij 't weven, te Atrecht, door hem belast.[1] De teekeningen of cartons werden tot gemak der wevers in lange stukken gesneden, en bleven zoo te Atrecht vergeten liggen, tot er Karel I van Engeland, een eeuw later, zeven van kocht, die, als bij toeval aan de vernieling ontkomen, nog heden de bewondering aller bezoekers van Hamptoncourt trekken, en er zooveel reizigers heen lokken.

Wat zijne leerlingen betreft, Rafaël werd om zijn meêgaande minzaamheid en hulpvaardigheid van hen bemind, gelijk hij 't weêrkeerig hen-zelf deed. Hij verkeerde onder hen als een ouder en ervaren vriend en raadsman; en terwijl men Michel-Angelo meestal alleen en in gedachten verdiept Rome's straten doorschrijden zag, werd Rafaël, wanneer hij uitging om den Paus te bezoeken, door een gevolg van vijftig schilders begeleid; 't geen hem het voorkomen gaf van een grootvorst der kunst, van zijn hofstoet gevolgd. Hij had hen voorts zoo goed geleerd en afgericht, dat zij hem met een half woord verstonden. De luchtigste trek zijner hand volstond om hun zijn grootsche gedachte te laten raden en uitwerken. In zijn Giulio Romano had hij buitendien een trouwen medehelper in zijn onderwijs en bij zijn schilderen. Dikwerf voerde deze het penseel, ook waar Rafaël het werk teekende. Zoo schilderde hij bijv., naar alle waarschijnlijkheid, een gedeelte van 't Heilig Gezin, dat in den Louvre prijkt, en waarin men inderdaad zijn harder koloriet bespeurt. Men zeî vroeger, dat die schilderij, zoo vermaard onder den naam der Maagd van Fontainebleau, een blijk van Rafaëls erkentenis voor Frans I was, die hem met koninklijke mildheid zijn grootschen Sint Michaël, als Duivel-overwinnaar betaald had.[2] Maar het is later uit de stukken gebleken, door Dr. Gaye te Florence aan 't licht gebracht, dat beiden, uit 1518 dagteekenend, voor den Hertog van Urbino, Laurens de Medicis, vervaardigd zijn, die toen in Frankrijk was, en wien zij op muildieren naar Lyon zijn toegezonden. Zij moeten dus òf door den Hertog aan Frans geschonken, òf voor dezen door hem besteld zijn. Wat daar echter van zijn moge, beiden behooren zij tot zijne schoonste gewrochten. Het een ademt een gelijke mate van kracht en bevalligheid, zooals dat een Aartsengel past, met de onweêrstaanbare macht van een Godsgezant, die geenerlei inspanning bij zijn overwinning behoeft. Het ander gaat - in spijt van Giulio Romano's kennelijke medewerking - steeds voor het schoonste van Rafaëls heilige familiën door. Hoe ware 't ook mogelijk het in indrukwekkend schoon te overtreffen? - Staat men er voor, men vindt zich geneigd het met bloemen te bestrooyen, gelijk beide Engelen doen, die zonder iemands verbazing, in de woning Gods zijn gekomen, en wier tegenwoordigheid alleen volstaat om in dat menschelijk gezin een goddelijk te doen erkennen.

Bij 't vervaardigen van al deze Kristelijke kunstgewrochten, leefde Rafaël intusschen te midden der oude kunst. Tot opper-intendant van Rome's oudheden benoemd, had hij het toezicht bij de opdelvingen, door den Paus bevolen, en schetste zelf met liefde de opgegraven verminkte overblijfselen af. Zijn geestdrift voor de werken der Heidensche kunst ging zelfs zoo ver, dat hij door geheel Italië en tot in Griekenland toe, er teekenaars op na hield, die hem standbeelden en basreliëfs moesten afschetsen. Op den tijd zelf dat hij zijn Heilig gezin schilderde, gaf hem Chigi, in de latere Farnesina, de gevallen van Amor en Psyche af te beelden. Zich van den Griekschen geest doordringende, schilderde hij er in stout en breed uitgevoerde fresco's geheel de geschiedenis naar 't bekende verhaal van Apulejus.

1 Vandaar, dat de Italianen die behangsels, naar den Franschen naam der stad (Arras) Arazzi noemen.

2 Zie dien hiertegenover.

Tot het toppunt van zijn roem gekomen, en op zijn fresco's voor het vierde vertrek in 't Vaticaan zinnende, waarvoor hij den zege van Constantijn ontwierp, bestelde hem de kardinaal Julius de Medicis - later Paus Clemens VII - de Verheerlijking op den Berg. Daaraan dankte het laatste gewrocht van zijn penseel zijn bestaan. Een mystisch tafereel, en bij 't welk de aandacht van den

toeschouwer - ieder afbeelding kan er ons van overtuigen - onvermijdelijk in tweeën verdeeld wordt.

ST. MICHAEL (in den Louvre).

Hoe treffend op zich zelf vormt toch het onderstuk een zelfstandig geheel, dat met het mystisch bovenstuk in geen genoegzaam verband staat. De Apostelen weten er blijkbaar geen weg met den armen bezeten knaap, die tot hen gebracht, en van wien men door één hunner naar boven tot hun verheerlijkten meester en heiland gewezen wordt. Wat het beeld van dien Heiland en beide nevenbeelden betreft, Rafaël (zegt Taine[1]) was er kennelijk het meest op uit, bevallige en losse

1 Voyage en Italie.

gestalten in symmetrische beweging te schilderen, en maakte zijn Mozes en Elias, in hun heerlijkheid, tot twee zwevende gedaanten, die hun armen en beenen als in dansfiguren bewegen. En ook Kristus zelf, met zijn net geteekende voeten, maakt slechts den indruk van een bevallig en schoon lichaam, dat Rafaël, vóór hij het in de kleêren stak, in 't naakt geschetst heeft; zijn enkels waren den schilder kennelijk belangrijker dan zijn Godheid. Het is jammer buitendien, dat Rafaël, om den kardinaal te believen, ter zij van den berg de beide heilige martelaren Julianus en Laurentius heeft aangebracht, en zoo ook in 't boventafereel zelf reeds de eenheid van den indruk verbroken heeft. Het hoofd van den Heiland was het laatste schilderwerk waar Rafaël de hand aan leî; nauwelijks was het voltooid, of de dood overviel hem, vóór hij den bloeitijd zijns levens nog voleind had. Men heeft zijn dood aan uitspattingen en aan vergif willen toeschrijven; maar het een zoo min als het ander was er de oorzaak van. Hij overleed, na acht dagen lijdens, den 6$^{den}$ April 1520, aan hevige koortsen, die hij zich ten deele door zijn overspannenden arbeid had op den hals gehaald.[1] Bij zijn testament verzekerde hij in de eerste plaats de toekomst zijner Fornarina, en verdeelde zijn verdere fortuin tusschen zijn bloedverwanten te Urbino en zijn beide liefste leerlingen, Giulio Romano en Francisco Penni. Hij benoemde Baldasare Turini, van Peschia, tot zijn uiterste wilsvoltrekker, en koos zijn grafsteê in een van de kapellen der Rotonda, terwijl hij een som gelds aanwees tot onderhoud van 't altaar, op 't welk hij beval een beeld der Heilige Maagd op te richten, door Lorenzetto vervaardigd. Zijn lijk werd ten toon gesteld in de zaal, waar hij gewoon was te schilderen. Achter zijn praalbed, had men zijn Verheerlijking geplaatst. Zijn begrafenis was nog meer aandoenlijk dan prachtig; zoo groot was de rouw, zoo diep gevoelde ieder het ‘groote verlies’ door zijn dood ondergaan. ‘Ik ben te Rome’, schreef de vermaarde Balthazar Castiglione (van Mantua) aan zijne moeder, ‘maar 't is mij, als of ik er niet meer was, nu mijn arme Rafaël dood is.’ Op last van den Paus vervaardigde Bembo het Latijnsche grafschrift, dat men op zijn grafzerk leest, en waarvan de beide laatste regels luiden:

> Dit is die Rafaël, die schilder, bij wiens leven
> Natuur zich door de kunst verwonnen vreezen moest,
> En bij wiens dood zij zelf den doodsnik dacht te geven.[32]

## Aanteekeningen.

Hoofdbronnen voor Rafaël van vroeger en later tijd zijn: Vasari, le vite de' piu eccelenti pittori, etc. Laatste uitgave, te Florence, in 1856 en vv. - Comolli, Vita inedita di Rafaëllo da Urbino, Roma 1790. Quatremère de Quincy, Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël, Paris, 1856. Pungileone, Elogio istorico di Rafaello Santi, Urbino, 1829. Passavant, Rafaël von Urbino und sein Vater Giovanno Santi. Leipzig. Brockhaus, 1839 en de in 1860 verschenen, ook door den schrijver, verbeterde en vermeerderde fransche uitgave, bij V.J. Renouard. Gaye Carteggio inedito d'artisti, Firenze. 1840. Ernst Förster, Raphael. Erster Band, Leipzig T.O. Weigel. 1867.

1 Zie de brieven van Pauluzzi aan den Hertog van Ferrara, meêgedeeld door den markies Campori, in de Gazette des beaux arts voor 1863 (XIV, p. 454).

3 Ille hic est Raphaël timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori. -

2 ‘Daar hij, gelijk Uwe Exc$^{ie}$ weet, een man van hooge waarde was’ (schrijft Pauluzzi ter pl.) ‘is er iedereen bedrukt over. Inderdaad, het is een groot verlies.’-

*Fransche school*
*Historie, Genre, Paarden.*

## Géricault
## 1791-1824

Jean Louis André Théodore Géricault werd den 26$^{n}$ September 1791 te Rouaan geboren, en sleet daar zijn vroege jeugd in een deftigen kring van familie en bekenden. Doch spoedig verplaatste het gezin zich naar Parijs. Het leven scheen reeds vroeg den jongen Géricault, meer dan de school te trekken. Teekenen en paardrijden waren zijn eerste hartstochten, Rubens en Franconi zijne helden. Door middel van stukken hout beproefde de jongen zelfs zich de kromme beenen te maken, die hij bij vele ruiters opmerkte. Zijn vader keurde de artistieke neiging niet goed, doch zijn oom Caruel de Saint-Martin nam hem bij zich, zoo hij zeide om hem in zijne zaken te gebruiken, maar eigenlijk om hem de gelegenheid te geven bij Carle Vernet te leeren. In 1810 verwisselde hij diens onderwijs met dat van Guérin, den schilder van Phedra en Hippolytus, van Andromache en Pyrrhus, den trouwsten

discipel van David, uit wiens atelier evenwel juist de hoofden der nieuwe revolutionaire kunst zouden voortkomen, Cogniet, de Scheffers, Paul Huet, Delacroix, enz. In stilte gistten daar de denkbeelden der romantiek in de schilderkunst, die zich aan die van Chateaubriand, Byron, Mad. de Stael zouden aansluiten. Zijne studie was ernstig, degelijk, maar origineel, soms

onbesuisd. Hij oefende zich intusschen in alle moeielijkheden; onder anderen schilderde hij eens een model in omgekeerden zin; terwijl het den rechter arm ophief, schilderde hij den linker opgeheven enz. Ziehier, na een verblijf van zes maanden bij Guérin, een door hem geschreven programma voor verdere oefening:

‘Teekenen en schilderen naar de groote meesters der antieken. - Lezen en composeeren. - Anatomie. - Oudheden. - Muziek. - Italiaansch. - Den cursus van antiquiteiten volgen, Dingsdag en Saturdag ten 2 uren. - December, eene figuur bij Dorcy schilderen. - 's Avonds teekenen naar 't antiek en onderwerpen composeeren. - Mij bezig houden met muziek. - Januari, bij Guérin gaan schilderen naar 't leven. - Februari, mij bezig houden alleen met den stijl der meesters en met composeeren, zonder uit te gaan, altijd alleen.’

Tot de studie van Géricault behoorde ook het kopieeren van de schilderijen van groote meesters. De Louvre vereenigde op dat tijdstip, 1810, 11, 12, de heerlijkste schilderijen in alle oorden van Europa veroverd. Hij schilderde velen na, met een vaste, snelle hand, zonder zich over de behandeling der meesters te bekommeren, maar geheel naar zijn eigen opvatting en gevoel. Men is verbaasd over het aantal werken dat hij aldus uitvoerde, naar Tiziaan, Raphael, Caravaggio, Salvator Rosa, Rubens, van Dijck, Rembrandt, Weenix, Jouvenet, Lesueur, Prud'hon, Velasquez, Ward enz.

De paarden bleven zijn lievelingsonderwerp. In de keizerlijke stallen niet alleen, maar overal, tot in een karrepaard, bestudeerde hij dit edele dier.

Zoo werkte de jonge kunstenaar, die als mensch door allen bemind was en allen innam. C'était un charmeur, zeide men. Alles werkte daartoe mede, een goede maatschappelijke positie, eenig vermogen, een bevallig gelaat en een welgemaakt, krachtig, geoefend lichaam, een uitnemend hart en een schoon talent.

Men schreef 1812, en eene Tentoonstelling zou in dat jaar gehouden worden. Géricault wilde exposeeren. Wat zou hij schilderen, een mythologisch of heroisch onderwerp naar de mode?

Géricault zag om zich heen in de werkelijkheid. Eens naar Saint-Cloud gaande, zag hij op den weg een van die rijtuigen die de werklieden van Parijs huren om een buitenridje te maken; tapissières heeten zij, zooals de bezoekers van de wereldtentoonstelling van 1867 zich zullen herinneren, die deze, alstoen in ommibus herschapen, wagens in menigte gezien hebben. Zulk een tapissière reed er, met een kloek grijs paard er voor, niet mooi, maar vurig en fraai van kleur. Het wilde dier, met bloedig oog, schuimenden bek en golvende manen, steigerde voor dien wagen, omringd van stof en zonlicht. Daar vond Géricault zijn schilderij. Het stof werd de rook van het gevecht, die zon de zon van Austerlitz, en dat paard een vurig strijdros. In gedachte zag hij het bereden door een dier schitterende jonge officieren van het leger bij uitnemendheid. T'huis gekomen gaat hij onmiddelijk aan 't werk; hij maakt slag op slag tot twintig schetsen. Een van zijn vrienden, Dieudonné, luitenant van 's keizers guides, poseerde voor het gezicht van den ruiter. Toen begon hij aan het groote doek, dat hij in een of twee maanden voltooide. Dagelijks liet hij zich een fiacre-paard brengen, ‘dat niets had van hetgeen mij noodig was,’ zeide hij, ‘maar dat mij ten minste altijd een paard voor den geest deed hebben.’

De menigte stond verbaasd over dit werk, en de verbazing klom nog toen men vernam dat dit het werk was van een jonkman van 21 jaren. Nog zagen evenwel de aanhangers van de oude leer de geheele strekking van dit stuk niet in; eerst de Medusa zou hun vollen toorn opwekken. Ook de critici prezen vrij algemeen het werk van dezen jongen man. De uitvoering is dan ook breed, vol, knap, de voorstelling vol vuur en juistheid, de conceptie hooger dan de gewone realiteit. De kleur moge iets te rossig zijn in den achtergrond, zij is harmonisch, de toets is kloek

en geestig. Eene gouden medaille bekroonde dit werk, maar geen kooper deed zich voor, 't geen den schilder zeer griefde.

DE JAGER VAN DE KEIZERLIJKE GARDE (in den Louvre).

In 1813 schilderde hij te Versailles de twee prachtige studies, de eene een reeks op stal staande paarden van achteren, de andere een reeks van voren afbeeldende; nauwkeurige en uitvoerige studies naar het leven, rijk en gloeiend van kleur, misschien als schilderwerk het schoonste wat hij

heeft gemaakt. In 1814 exposeerde hij zijn gewonden kurassier, die echter ver beneden den jagerofficier was. Géricault was zeer ontmoedigd.

Wij kunnen zijn leven en werken niet in alle bijzonderheden volgen, maar alleen de groote tijdstippen in 't licht stellen. Zoo gaan wij zijn korten diensttijd bij de Mousquetaires voorbij en springen nu over op zijn reis naar Rome in 1816. Te Florence studeerde hij naar Michelangelo's graven der Medici, bezocht de musea en ging in de wereld. Maar te Rome ondervond hij den geheelen invloed der groote meesters. ‘Ik heb gebeefd, ik heb lang aan mij zelven getwijfeld en lang mij zelven moeten terugvinden’ schreef hij.

Te midden van een sterk bewogen gemoedsstemming, gevolg van een te Parijs aangeknoopte betrekking, die hem ook die stad had doen verlaten, en te midden van zijn ernstige studiën, ontstond een van zijne schoonste composities, de wedloop van paarden in vrijheid. De in den carnavalstijd te Rome plaats hebbende wedloop van barberi, kleine paarden, gaf hem daar aanleiding toe. Op de Piazza del popolo vangt hij aan, waar een twintigtal van die vurige, ongedresseerde dieren, snuivend en steigerend, worden vastgehouden door schilderachtig gekleede jonge landlieden, en dan ten wedloop losgelaten, ten aanschouwe van duizende menschen. Dat schilderachtige tooneel gaf hem zijne eerste schetsen in, die het nog geheel teruggeven in zijn karakteristieken, werkelijken vorm. Van lieverlede en door een aantal opvolgende ontwerpen werd dit onderwerp echter grooter en algemeener opgevat; al wat aan den tijd en de plaats herinnerde ter zijde gelaten en ten laatste het kunstwerk in zijn hoogste en algemeenste beteekenis uitgevoerd. De voorbereidende studiën zijn meer dan twintig in getal, alle op geolied papier geschilderd, en bovendien nog een groote verzameling geteekende croquis. Het is te betreuren dat de groote schilderij, door Géricault voor zijn vertrek van Rome aangevangen, niet voltooid en thans verdwenen is. Géricault teekende nog eenige composities: Silenus op zijn ezel, een Neger op een steigerend paard, Horatius Cocles, de Centauren, de Neger en Negerin enz., en keerde na een verblijf van ruim een jaar te Rome, waar de aanhangers van David en de oudere tradities hem als een revolutionair en een dwaas beschouwden, naar Parijs terug.

Daar vond hij zijne oude vrienden, waaronder Horace Vernet en de broeders Scheffer, weder. Uit dezen tijd dateeren zijn liggende leeuwen, zijn twee tijgers en anderen; - de romeische slachters, de vaandeldrager, de trompetter der lanciers, de Mameluk zijn van 1817 en 1818.

Het was omstreeks dien tijd dat de heeren Corréard en Savigny, twee van de weinigen die ontkomen waren aan de schipbreuk van de Medusa, het treffend verhaal van hun lotgevallen bekend maakten, die weldra in ieders mond waren. Het fregat Medusa, met 400 koppen aan boord, stootte in Juli 1816 op een bank, en 149 personen trachtten zich op een vlot te redden, terwijl de overigen zich in de sloepen borgen. Weldra sneden de sloepen de touwen af van het vlot dat zij zouden voortsleepen, en het vlot bleef te midden van de onmetelijke zee. Honger, dorst en wanhoop teisterden twaalf dagen lang deze ongelukkigen, tot dat het schip de Argus maar twaalf bijna stervende lieden opnam. Dit drama hield de verbeelding van Géricault bezig.

Met een groot aantal studiën van figuren, ontwerpen van groepen, telkens veranderde voorstellingen, geteekend of geschilderd, bereidde Géricault zich ook nu weder voor. Hij had de keus tusschen drie roerende oogenblikken, dat waarop het vlot werd afgesneden van de booten, dat van den opstand tegen de officieren, en dat waarop de tot het uiterste gebrachte schipbreukelingen in de verte een vaartuig ontdekken. Hij hield zich aan dit laatste. Zijne voorstelling bepaald hebbende, maakte hij er twee geschilderde schetsen van. Op de eene, die van de bekende

schilderij afwijkt, is een geringer aantal figuren, doch de twee matrozen die de brik seinen zijn daar reeds op te vinden; men kan deze als de kiem beschouwen waaruit de tweede zich ontwikkeld heeft. De tweede schets is weder nagenoeg gelijk aan de groote schilderij. Hij had van deze schets eerst een voltooide schilderij willen maken. De figuren had hij zeer juist met de pen op het doek geteekend, de groep van

den vader, met het lijk van zijn zoon voor zich, afgewerkt, vervolgens Savigny, den man die op de ton staat en degeen die hem vasthoudt; doch de overige figuren schaduwde hij slechts even met bitume.

HET VLOT DER MEDUSA (in den Louvre).

Eindelijk begon hij nog een schets op een doek van twee ellen, maar liet ook die onafgewerkt; ‘als ik verder ging, zou ik mijn bezieling verdooven en de schilderij niet kunnen maken,’ zeide hij. Géricault gebruikte de eerste helft van 1818 tot het verzamelen van bouwstoffen en inlichtingen. Als een rechter van instructie bracht bij een dikken bundel authentieke stukken bijeen en deed zich herhaaldelijk door de heeren Corréard en Savigny de vreeselijke bijzonderheden van het ongeluk verhalen. Hij wilde alles weten. Door den timmerman van de Medusa liet hij een klein model van het vlot maken en plaatste daarop wassen beeldjes. In het hospitaal Beaujon bestudeerde hij de uitwerkselen van lijden en smart op het menschelijke lichaam, en van daar verkreeg hij lijken en ledematen. Gedurende eenige maanden was zijn atelier een bergplaats van die afzichtelijke voorwerpen, die hij bewaarde tot dat zij half vergingen; daar arbeidde hij, terwijl zijn trouwste vrienden het er nauwelijks konden uithouden. Tegen den winter was hij zoo ver gereed dat hij zijne compositie in ruiten geschetst had op zijn groot doek. In zijn toenmalig atelier sloot hij zich nu op en liet niemand dan enkele vrienden toe en zijn leerling Jamar, die met hem dit verblijf bewoonde. Zelfs liet hij zich zijn eten daar brengen en deed slechts even een uitstap naar Havre om de lucht voor zijn schilderij te bestudeeren. Op deze wijze werkende, heeft hij de kolossale schilderij in vier of vijf maanden kunnen voltooien. De heer Montfort deelt omtrent zijne wijze van arbeiden

in den winter van 1818 op 19 opmerkelijke bijzonderheden mede. ‘Ik was verbaasd,’ zegt deze, ‘over zijn ijver en over de rust en het nadenken die hij behoefde om te arbeiden. Gewoonlijk ving hij aan zoodra het dag werd en werkte tot de avond viel. Daar hij een vette en met siccativen gemengde olie bezigde, moest hij ook wel afmaken wat hij begonnen had. Als ik een weinig leven maakte met mijn stoel, gevoelde ik dat dit in de doodsche stilte van het altelier moest hinderen, en als ik dan zag naar de tafel waarop hij stond om bij zijn doek te kunnen komen en waar hij zwijgend arbeidde, glimlachte hij zacht en even tegen mij en zeî, dat het leven van een muis hem hinderde in 't werken. Hij schilderde dadelijk op het witte doek, zonder eenige andere voorbereiding dan den wel gevestigden omtrek. Lang en sterk zag hij zijn model aan, alvorens iets op het doek te zetten, dan plaatste hij elken toets voor goed, zonder te veranderen. Hij maakte geenerlei beweging en alleen een lichte verhooging van kleur was op zijn gelaat zichtbaar. Als men die breede wijze van behandelen zag, zou men denken dat hij dikke borstels gebruikte; integendeel, zij waren klein in vergelijking van degeen die velen toen bezigden. Als de avond viel, legde hij zijn palet neder en beschouwde, bij de kachel gezeten, zijn doek en sprak over zijne hoop en zijne teleurstellingen.’

Den volgenden dag zeide hij dat hij niet op den goeden weg was en nieuwe inspanning doen moest. Eens ging hij de Sabijnsche maagdenroof van David zien en kwam ontmoedigd terug. Wat hij gemaakt had, scheen hem *rond* toe, en terwijl hij de op dat stuk voorkomende jongelingen die hun schilden losmaken roemde, zeide hij: ‘ja, dat zijn prachtige figuren’, en hij wendde de oogen van zijn arbeid af.

Toen de Medusa nagenoeg voltooid was, werd Géricault zeer ongerust. Hij bracht een bezoek aan Guérin om hem uit te noodigen zijn werk te komen zien; Guérin bleef een uur bij hem, prees, laakte, sprak veel over de lijn en was ten slotte niet ontevreden. In Juli werd het doek naar het Theâtre-Italien gebracht, waar de tentoonstellingen toen werden gehouden. Daar, in een geheel andere omgeving en ander licht, zag de schilder met schrik dat de geheele rechter hoek van zijn stuk ledig was. Hij nam een zijner vrienden tot model en improviseerde toen in weinige dagen die schoone figuur, die met een kleed overdekt van het vlot afhangt in de zee.

Bij de opening van de salon van 1819 was de algemeene indruk ongunstig. Thans erkent men in deze schilderij eene schoone, doordachte compositie, eene welberekende verlichting, een harmonisch koloriet welks sombere toonenladder de stemming aanduidt van het voorgestelde drama, eene stoute en vaste teekening die karakter paart aan stijl, die natuur en kunst vereent, eene actie die gematigd is en alle uitdrukkingen in enkele groepen condenseert. Thans erkent men in zijn schepper een van de grootste baanbrekers der nieuwe kunst en in dit doek het manifest van eene revolutie in de schilderkunst. Het moderne gevoel ontwaarde de behoefte, bij de schoonheden van vorm en gedachte, de uitdrukking van nieuwe en dieper gemoedsbewegingen te voegen, en nog meer tot de uitdrukking van het menschelijke, de humaniteit, te naderen. Die denkbeelden gaven zich lucht in het jonge geslacht van kunstenaars en schrijvers. Dat zij ook Géricault vervulden bewijst niet alleen dit treffende tafereel, maar ook de twee groote composities waarover hij daarna peinsde: de slavenhandel en de opening van de gevangenis der inquisitie. Op dien weg, waar velen gevallen zijn, 't zij door sentimentaliteit, 't zij door een te grof realisme, is Géricault krachtvol, dichterlijk, in één woord, een gezond kunstenaar gebleven. Maar dat alles hebben toeschouwers en salon-beschrijvers van zijn tijd niet ingezien. Géricault leed zeer door die miskenning, en moedeloosheid overmeesterde hem, want, hoewel hij zeer nederig was, had hij het voorgevoel van zijn genie. Hij ging een reis in Engeland doen en nam zijn Medusa mede, om die

daar ten toon te stellen. Dit gelukte uitermate, want niet alleen won hij er veel bijval, maar de ondernemer Bulock, die de expositie exploiteerde, gaf den schilder 17000 fr. als aandeel in de opbrengst. De Medusa was te zien voor 1 shilling, waarvoor men nog eene lithografie ontving, geteekend door Géricault en Char-

let, welke laatste den schilder op zijne reis eenigen tijd vergezelde. Géricault bleef drie jaren in Engeland, vrij te vreden, zich bezig houdende met paarden schilderen en vooral veel teekenen. Hij beoefende toen druk de lithografie; de groote serie van 12 stuks, die hij daar maakte en in 1821 uitgaf, behoort tot de merkwaardigste voortbrengselen dezer toen nog jonge kunst. Hij gebruikte daarbij de pen en het krijt en legde in deze teekeningen zoowel zijne vlugge indrukken als de resultaten van zijn groote kunde neder. Te Parijs terug gekomen, gaf hij nog verscheidene bundels met litografiën uit.

Géricault heeft ook geboetseerd. Algemeen is in de ateliers zijn cheval écorché bekend, en om den schoonen vorm en de juistheid der anatomie geroemd. Op een steen in den muur van zijn atelier beitelde hij een door een man vastgehouden paard; voorts heeft men van hem een door een tijger besprongen os, een satyr die eene vrouw rooft, een Neger die eene vrouw mishandelt en een schets in was van een ruiterbeeld van den keizer van Rusland. Hij koesterde het denkbeeld dit beeld in 't groot uit te voeren.

DE ENGELSCHE KOLENWAGEN.

Gedurende en na zijn verblijf in Londen, maakte hij verscheiden schoone aquarellen en schilderijen; zijne onderwerpen waren meestal paarden - de Epsom-races, de dorpssmidse, een kind dat een paard voeder geeft, stallen, de four à plâtre, enz.

Even als Decamps werd Géricault een slachtoffer van het paardrijden. Op een ochtend door een wild paard afgeworpen, viel hij op een hoop steenen en werd aan de ruggegraat bezeerd. De niet goed verzorgde, en ook door gebrek aan rust toenemende kwaal, deed hem eindelijk het bed houden. Aanvankelijk beterende, kon hij veel schetsen, aquarellen en sepia-teekeningen maken en

zich bezig houden met zijne groote plannen voor de Slavenhandel en de Inquisitie. Toen kwamen ook zijne denkbeelden over de kunst meer en meer tot rijpheid en tot een bepaalden vorm, en hij vatte het voornemen ze in geschrift uit te werken. In de stukken die van dit geschrift bewaard zijn, zet hij zijn begrip uiteen en bestrijdt dat der zoogenaamd klassieke schilders.

Tegen het eind van 1822 herstelde hij schijnbaar en keerde in zijn atelier van de rue des Martyrs terug. Maar de kwaal keerde heviger terug en in 1823 werd hij bedlegerig, om nog gedurende elf maanden te strijden tegen den dood. Den 18$^{n}$ Januari 1824 overleed hij.

Ieder, schrijven zijne vrienden, bewonderde zijn moed, zijn geduld, zijn goed humeur gedurende deze ziekte. Lang koesterde hij nog de hoop van te leven, want hij had nog zooveel in zijn geest dat hij wenschte uit te voeren. Altijd sprak hij met kennis en vuur over de kunst. Zelfs teekende hij op zijn ziekbed nog veel, onder anderen schetsen van paarden, studies naar zijne eigene hand, kopiën naar oost-indische teekeningen en naar lithografiën van Charlet. ‘Van alles moet men nut zien te trekken’, zeide hij. Soms maakte hij groote plannen, - dan weder was hij ter neêr geslagen, en zei: ‘ach, als ik maar vijf schilderijen had gemaakt; maar ik heb niets gemaakt, niets.’ Want in de Medusa was hij, naar zijn oordeel, ver beneden zijn ideaal gebleven.

Niet minder dan zijne kunst en zijne denkbeelden daarover, waardeerden zijne vrienden zijn edel en schoon karakter, zijne liefde voor zijn jeugdige vrienden en leerlingen, de kracht van zijn geest, de teederheid van zijn gemoed. Dikwijls zeide hij tot een van hen: ‘Houd toch innig veel van uw moeder, niemand bemint u zóo, noch eene maîtresse, noch eene echtgenoot.’ Aan een ander jongman schreef hij een brief, die eindigde met deze woorden: ‘verlies toch geen enkel oogenblik om te werken. Ook uwe jeugd zal voorbijgaan, mijn jonge vriend. Adieu.’ Nog zijn degeen die hem veel gekend hebben onder de betoovering van zijn beminnelijke eigenschappen.

Onberekenbaar is zijn verlies voor de fransche school. Had hij den gewonen levensduur bereikt en gehouden wat hij beloofde, dan ware een nieuw tijdperk voor de fransche kunst aangevangen. Toch is zijn invloed groot geweest en is hij dit nog voortdurend. Hij heeft zich doen gevoelen op de schilders van het genre en het landschap, en vooral op Delacroix, Decamps en den beeldhouwer Barye. Velen zouden op de gevaarlijke baan van het naturalisme òf niet verdwaald zijn, òf nog schooner en krachtiger vruchten hebben getoond, indien zijne krachtige hand hen had kunnen leiden. Zijn overwicht, zijn genie zouden zij geduld en daaraan gehoorzaamd hebben, want hij was een hunner; hem beminden en bewonderden zij.

Intusschen in dat korte leven van drie en dertig jaren, heeft hij reeds ontegenzeggelijk veel gedaan, en de rechtvaardigheid van onzen tijd heeft dan ook Géricault op den eersten rang geplaatst van de grootste fransche schilders.

Ook de geschiedenis der kunstenaars is vol van wenken die behartiging verdienen. Geeft het oordeel der vroegere kritiek over Géricault een bittere les aan hen die thans over de kunst hebben te oordeelen, de Medusa is in ander opzicht een voortdurende waarschuwing. Dit doek bleef onverkocht, en Géricault was zelfs blijde dat Léon Cogniet het wel een bergplaats wilde geven in zijn atelier. Toen de schilder overleden was kocht de heer Dedreux Dorcy het voor 6.000 fr. en weigerde op edele wijze een herhaald bod van het twee en drie dubbele dier som voor amerikaansche rekening, omdat hij het stuk voor den Louvre wilde bewaren. Eindelijk kwamen de bestuurders van de civiele lijst op de reeds eenmaal gegeven weigering terug en

beschikten 5.000 fr. voor den aankoop van de Medusa. De heer Forbin legde er nog 1.000 fr. bij en deed toen den heer Dorcy het aanbod het stuk weder voor 6.000 fr. over te doen. Deze bewilligde, en zoo verkreeg Frankrijk de schilderij, die het thans trotsch is te kunnen aanwijzen naast de meesterstukken van den Louvre.

Naar de nieuwste levensbeschrijving van Géricault, door Ch. Clément.

*Italiaansche school*
*Historie, Genre, Portret.*

## Paolo Caliari Veronese
## 1528-1588

Paolo Cagliari of Caliari, naar Verona, waar hij in 1528 geboren werd, Veronese genoemd, is een van die schitterende kunstenaars, wier naam aan ieder bekend is. Hij behoort tot die glans- en pracht- en kleurrijke richting, die als de venetiaansche school beroemd is, en wel is hij daarin een van de hoofdlieden. Alleen zijn ouden, maar altijd noch krachtigen tijdgenoot Tiziano heeft hij niet overtroffen.

Paolino, wiens vader Gabriele Caliari een kundig beeldhouwer was, werd, nadat hij bij dezen onderwijs had gehad in het boetseeren, besteld in de school van zijn oom Antonio Badile, bekwaam en bevallig schilder te Verona. Volgens Vasari heeft hij ook bij den veroneeschen schilder Carotto geleerd, die in bouwkunst en doorzichtkunde ervaren was. De teekeningen van Parmigianino en de prenten van

Durer en Lucas van Leyden waren zijne vroegste voorbeelden, jaren lang door hem gecopiëerd. Onder Badile oefende hij zich vlijtig in het teekenen, dat te Verona en te Venetie door anderen te zeer verwaarloosd werd. Hij was nog jong toen de kardinaal Ercole Gonzaga hem met drie andere

reeds vermaarde schilders naar Mantua ontbood om de door Julio Romano herbouwde kathedraal te versieren, waarin hij boven zijne medgezellen uitmuntte. Te Verona teruggekeerd begaf hij zich van daar met zijn medeleerling Zelotti naar Tiene, in het Vicentijnsche gebied, waar zij in het paleis van den magistraatspersoon Portesco de wanden al fresco, in welke kunst Zelotti hem vooruit was, met jachten, banketten, spelende en dansende figuren, mythologische en historische onderwerpen, als de liefde van Venus en Vulkaan, de heldhaftige daad van Mutius Scaevola, de feesten van Cleopatra, Sophonisbe, beschilderden. De twee vrienden versierden op dezelfde wijs een huis te Fanzolo, in het Trevisaansche, en scheidden toen. Paolo werd door een levendig verlangen getrokken naar Venetie.

Hij telde toen nog geen 25 jaren. Tiziaan telde er 75 en bevroedde niet dat er een meester was gekomen, die de kunst vermocht te houden op de hoogte waarop hij haar gebracht had. Zoo dacht ook Ludovico Dolce, die in zijn Dialogo della pittura, in 1557, schreef: ‘Nu vrees ik dat de schilderkunst zal achteruitgaan, want ik zie geen jongelingen komen die hoop geven van tot die schitterende hoogte te zullen geraken.’

Toch bleek alras dat Paolo een zoodanige wezen zou.

Welk een indruk moet Venetie op zijn voor de pracht en den glans des levens ontvankelijken geest hebben gemaakt! Die schitterende stad, de schitterendste van de wereld, gekleurd met de fresco's van Giorgione, de teedere schilderwerken van Palma, de wondervolle schoonheden van Tiziano; vol marmeren paleizen met lichte balkons en fijngewerkte bouwversierselen; met die elegante gevels van Palladio, die oostersche koepeldaken, zich welvend tegen het blauw der lucht, die pracht van mosaiken, van grieksche, byzantijnsche en moorsche kunstvormen; die kaaien en stroomen, bevolkt met Armeniers, Grieken, Slavoniers, Moren; die wandelaars met hun prachtige, breed plooiende stoffen en geciseleerde wapens! Het was of al die rijkdom van gedaanten en kleuren daarheen was gekomen om aan het vonkelend penseel van Veronese ten voorbeeld te wezen.

De sakristie van het klooster der Hieronymiten van St. Sebastiaan, vervolgens het gewelf van hunne kerk, waren onder de eerste voorwerpen die aan dat penseel werden aangeboden. Caliari schilderde er in 1555 Hesther voor Ahasuerus en Mordechai's triomf, en in de aanvullende vakken schilderde hij in 't bruin-grauw balustraden en kinderen met guirlanden van bloemen. Toen het gewelf ontbloot werd, kwam men van alle zijden deze schilderijen bewonderen waarin men reeds in de contrasteerende groene, paarsche en oranje gewaden, in den ridder met zijn grooten windhond, in het grauwe en het bruine paard met hun geleiders, de kleuren en voorwerpen zag die Caliari zoo bemind heeft. Een aantal werken werd hem allengs opgedragen, zoowel voor deze kerk, als in andere paleizen en gebouwen. In het paleis van Soranza, bij Castel-Franco, schilderde hij goden uit de fabelleer, kinderen met bloemen en vruchten, dieren, vroolijke landschappen, zuilenrijen in perspectief, en op eene balustrade twee personen, waarvan er een voor 's meesters beeldtenis gehouden wordt, en eindelijk fraaie honden. Met denzelfden overvloed van bijwerk beschilderde hij het door Palladio gebouwde paleis van den patriarch van Aquilea, te Masiera; daar zag men de Muzen, schoone landschappen, trofeën van wapens, bloemen, ranken, maskers, en aan éene zijde van eene zaal tooverde zijn penseel een geheele bouworde met eene galerij waarop men dames en edellieden zag met boeken en muziekinstrumenten.

De roem dien Paolo over deze werken inoogstte, deed hem uitkiezen om het hertogelijk paleis te versieren, hetgeen hem in vereeniging met Tintoretto en Tiziaans zoon, Horatio Vecelli, werd opgedragen. Deze schilderwerken zijn alle in 1576 met het paleis verbrand. Reeds stelde men hem in rang na Tiziano. Toen Sansovino de

boekerij van San Marco hersteld had en hem werd opgedragen met Tiziano, toen in zijn tachtigste jaar, te beraadslagen over de keus van de schilders die haar zouden opluisteren, werd Paolo Caliari terstond aangewezen, met zijn vriend Zelotti, met Giuseppe Salviati en anderen. In de hem aanbedeelde drie compartimenten van de een en twintig

velden des gewelfs, schilderde Caliari de Muziek, de Geometrie en Arithmetiek, en de Eer. Maar hij gaf aan schoone vrouwen de rol om deze afgetrokken denkbeelden te verbeelden. De palm der overwinning, een gouden keten, werd hem daarvoor zelfs door zijne mededingers toegekend.

Na dezen triomf ging hij eenigen tijd te Verona doorbrengen, waar hij een maaltijd bij Simon den Farizeër schilderde, in compositie bijna gelijk aan de schilderij die thans in den Louvre is. Hij heeft zijn tooneel geplaatst in een portiek met rijke zuilen en hoofdgestellen, in den stijl die hem voortaan eigen zou blijven.

DE GRAFLEGGING.

Te Venetie teruggekeerd, vond hij weder veel werk, zoowel voor de geestelijken van St. Sebastiaan, als in het hertogelijk paleis, terwijl hij voor de Jezuiten eene Aankondiging aan Maria schilderde, schitterend door de ongewone weelde van meubelen, bouwsieraden en kleuren waarmede hij de nederige woning van Maria versierde. Telkens wist zijn rijk vernuft nieuwe vindingen te bezigen; de oude verhalen kleedde hij in de prachtigste gewaden, omringde de bekende personen met gasten, paarden, honden, apen en allerlei bijwerk en plaatste ze in weelderige paleizen in den stijl van Palladio en Sansovino.

Toen de republiek omstreeks 1563 Girolamo Grimani in gezantschap naar den paus zond, nam Grimani zijn vriend Caliari mede naar Rome. De antieke kunst en de werken der renaissance verrukten daar zijn geest en waren, hoewel zijn weelderige, eigenaardige stijl hem eigen bleef, niet zonder invloed op zijn geest. IJverig bestudeerde hij de overblijfselen der oudheid, zoowel als de groote meesterstukken van Raphael en Michelangelo. Zijn talent werd breeder en grooter van opvatting, terwijl het in sommige opzichten eenvoudiger werd. Daar ziet men een bewijs van in het zolderstuk dat hij tusschen 1563 en 68 in de zaal van den Raad van Tienen te Venetie schilderde. Hij beeldde er, in een ovaal, Jupiter af, de ondeugden door zijn bliksem doende neerstorten. In sterke verkorting, en uitkomende tegen de grijze en geele wolken en het sterke blauw der lucht, ziet men Jupiter, met zijn arend, den bliksem slingeren, een engel met het boek der veroordeelingen van den Raad en vijf figuren die over elkander naar beneden storten. Deze verbeelden eenige ondeugden, waarover de geduchte Raad van Tienen recht sprak.[1] Het is alsof Veronese hier de dwaasheden wederlegt die de theoristen der 17$^{e}$ en 18$^{e}$ eeuw tegen zijn gebreken van teekening, zijn gemis aan kennis van de antieken uitkraamden. De compositie is duidelijk geaccentueerd, de lijnen en massa's zijn in een harmonieus evenwicht, licht en bruin in schoone tegenstellingen en zijn teekening munt er evenzeer uit door de verkortingen, als door de kracht, de uitdrukking, de waarheid der vormen, de juistheid van het modelé. Het koloriet is uiterst harmonisch, in krachtige, maar rustige ‘bevriende verwen,’ zooals Hoogstraten het zou uitdrukken; en de meest verscheiden tusschentinten huwen licht en bruin aan elkander.

In 1797 werd dit zolderstuk naar het museum van de fransche republiek gebracht; in 't laatst van het keizerrijk werd het als plafond in de salle de Louis XIV geplaatst en daarvoor in drie stukken gesneden! In 1859 echter kreeg het zijn ouden vorm terug en werd in den Louvre geplaatst, doch rechtstandig opgehangen. Het prachtige stuk, dat onder de merkwaardigste van Veronese behoort, zal eerst dan geheel in eere hersteld zijn, wanneer het weer als zolderstuk zal zijn geplaatst.

Terwijl Tiziaan al ouder en ouder werd, deelde Caliari bijna alleen met Tintoretto de groote werken die in Venetie werden uitgevoerd. Daar zijn leven geregeld en eenvoudig was, werd hij spoedig welgesteld. Zijn weelde bestond in het koopen van al die prachtige gewaden, die de kooplieden uit den Levant medebrachten, kleederen met goud en zijde gebrocheerd, kamelotten en fluweel, grofdradige weefsels, breed gebloemde stoffen en brocart, waarmede hij zijn figuren tooide en die hij naar de natuur schilderde.

Er waren onderwerpen die hem bijzonder toelachten, en waarin hij zijn zin voor pracht en weelde ruimschoots vieren kon: het waren die feesten of maaltijden, waarvan er onderscheidene in de evangelie-verhalen voorkomen, de bruiloft te Cana, de maaltijd bij Levi, die bij Simon, die met de Emmaus-gangers, - onderwerpen die hij meermalen herhaalde en vooral voor de eetzalen van kloosters schilderde, voor welke men om strijd zijn penseel verzocht. De beroemdste van die maaltijden

1 Volgens Ridolfi verbeelden zij la Ribellione, il Falsario, il vizio infame, en il tradimento. Ridolfi, Maraviglie dell' arte 1648 p. 297. Deze benamingen zijn evenwel twijfelachtig.

is de bruiloft te Cana, omstreeks denzelfden tijd (1563) als de straffende Jupiter, voor het refectorium

DE BRUILOFT TE CANA (in den Louvre).

der geestelijken van Sint Joris den Oudere geschilderd, in 1797 door de Franschen veroverd en nu in den Louvre geplaatst. Honderd en dertig figuren, ongeveer, zijn daar vereenigd aan een banket, dat in den binnenhof van een prachtvol marmeren paleis is aangericht, bij een portiek van rooskleurig veroneesch marmer. Over de balustrade heen ziet men een dier slanke italiaansche campanila's, met beelden versierde paleizen, galerijen met toeschouwers en een lichte, bewolkte lucht. In het midden van de tafel zit Jezus, omringd door zijne vrienden. Aan de vleugels ter rechter en linker zij, de beroemde vorsten der 16e eeuw, Frans I, Karel V, Sultan Achmet II, Maria koningin van Engeland. De bruidegom, in purper en goud gekleed, verbeeldt den markies Alfonso d'Avalos, en de bruid is het portret van Eleonora van Oostenrijk, koningin van Frankrijk en zuster van Karel V. Eene elegante dame met een tandestooker bezig, wordt Vittoria Colonna genoemd; voorts ziet men er kardinalen en monniken; links en rechts bedienden met groote wijnvaten en in 't midden, vooraan, de speellieden. Deze schoone en karakteristieke groep vertoont de portretten van de groote schilders van Venetie. De eerwaarde grijsaard met de bas is Tiziaan, de oude Bassano speelt de fluit; Caliari zelf in wit gebloemd gewaad, speelt de violoncel, evenals Tintoretto naast hem; de staande man, die zijn drinkschaal beschouwt en in brocart is gekleed, is Paolo's broeder, Benedetto Caliari.

Welk een verbazende schilderij! Verbazend zeker om de opvatting die ons iets zoo ongewoons voor de bruiloft te Cana doet doorgaan, maar meer nog om de kwistig verspreide schatten van genie die er in zijn ten toon gespreid. Welk een samenstelling, zoo verscheiden en zoo harmonisch op een doek van dertig voeten lengte en twintig hoogte; welke kleuren en tinten, zoo duizendvoudig en zoo wel gepaard; welk een licht, zoo krachtig en zoo zoet getemperd; welk een toets, zoo meesterlijk, zoo breed, zoo stout, toch zoo geestig en spelend, zoo licht en zoo fijn; en welk een diepte en grootheid in de ruimte en in de lucht!

Dat is een van die gewrochten der schilderkunst, waaromtrent nooit de aandacht en de bewondering zullen zijn uitgeput.[1]

Nu werd Veronese geroepen om alle eetzalen te versieren. In 1570 schilderde hij, voor het klooster van St. Sebastiaan, den grooten maaltijd bij Simon den Farizeër, waar te midden van een weelderig festijn, in een luchtigen zuilengang, Magdalena Jezus' voeten zalft. De kleur is daar nog warmer, de toets nog vetter dan in zijne andere werken. Drie jaren later, den maaltijd bij Levi (1573), voor den reefter der Dominikanen van St. Jan en St. Paulus, waar het zich daar vroeger bevindende Avondmaal van Tiziaan verbrand was. In de vierde plaats schilderde hij een grooten maaltijd bij Simon, voor den reefter der broeders Serviten, welk stuk in 1665 door de Republiek aan Lodewijk XIV werd geschonken en nog den Louvre versiert. Dit was het eerste stuk dat het venetiaansche gouvernement veroorloofde uit het land te vervoeren.

Het is in al deze stukken blijkbaar dat Veronese zich minder om gevoel of gedachte, en om de innige beteekenis van het voorgestelde bekommerde, dan wel om de uitwendige pracht en al de geheel schilderachtige eigenschappen waartoe de voorstelling gelegenheid bood. Ook als hij Judith afbeeldt met het bloedige hoofd van Holofernes, blijft Judith even te vreden en schoon als of zij in plaats van dien kop een stapel bloemen voor zich had. In een ander stuk, het gezin van Darius voor Alexander, waarin men de familie Pisani, in wier landhuis het stuk zich bevond, herkent - zijn de figuren schitterend gekleed, en een der dames heeft haar aap medegenomen; maar zich buigende voor den overwinnaar, denken deze schoone

1 De schilder ontving hiervoor 324 dukaten, (naar de tegenwoordige geldswaarde ongeveer 3000 gulden) en mondbehoeften en een vat wijn, volgens het in de archiven van het klooster bewaarde contract van 6 juni 1562. Den 8sten September 1563 was het voltooid.

wezens meer aan den toeschouwer dan aan den macedonischen koning wiens genade zij afsmeeken, en zij geven allerminst den indruk alsof zij vernederd

DE HEILIGE FAMILIE, MET SINT FRANCISCUS, SINT HIERONYMUS EN SINTE JUSTINA (in de akademie van schoone kunsten te Venetie.)

en aangedaan zijn.[1] Toch is Veronese somtijds in de uitdrukking goed geslaagd, en biedt menige figuur daarvan het bewijs. Dit is bij voorbeeld het geval in eene schoone teekening, op blauw papier met wit gehoogd, Christus voorstellende, die levenloos op een grafzerk is uitgestrekt. Onder dezen zerk ziet men het skelet van den dood, als het ware op deze wijze verpletterd.

In Italie verspreid en alom door het graafijzer van Agostino Caracci bekend, werden Caliari's werken beroemd alom waar de kunst in eer werd gehouden. De hertogen van Savoie, en van Mantua, keizer Rudolph II wenschten allen kunstwerken van zijne hand te bezitten. Aan den eersten zond Veronese Het bezoek van de koningin van Scheba aan Salomo; aan den tweeden Het vinden van Mozes, aan den keizer Chephalus en Procris, en Het gedicht van Venus (la poesia de Venere). Den voorslag van Filips II, het Escuriaal te versieren, sloeg hij van de hand, op grond van zijn drukken arbeid te Venetie, en zond er Zuccaro heen. En waarlijk, werken van ontzaglijken omvang wachtten hem nog. Ridolfi heeft dertig bladzijden gevuld met de opsomming van wat hij voor de eilanden bij Venetie, Murano en Torcello, voor de lusthoven van de Grimani, van den hertog van Toscane, van de Pisani, voorts te Vicenza, Brescia, Trevisi, Padua en te Venetie voor de kerken van St. Zacharias, St. Silvester, St. Sophia enz. uitvoerde. In 1576 was het hertogelijk paleis door brand geteisterd en de vroeger door Veronese, Tintoretto en Horatio Vecelli geschilderde stukken waren vernield. Daar deze laatste overleden was, koos men nu Veronese, Tintoretto, den jongen Palma, en F. Bassano om de zalen met grooter pracht op nieuw te beschilderen. Veronese schilderde er op een plafond De verdediging van Scutari door Scanderberg, De inneming van Smyrna door Mocenigo, en Den triomf van Venetie, waarin deze stad als een schoone vrouw, door den Roem en de Faam gekroond, op de wolken gedragen wordt, omringd door de Eer, de Vrijheid, den Vrede, Juno en Ceres. In de twee eerste stukken zijn de achtergronden ook om de schoone landschappen merkwaardig. In Den triomf van Venetie heeft Caliari weder eene schoone architektuur weten aan te brengen, met schitterend gekleede dames en edellieden, kardinalen en bisschoppen, die getuigen zijn van de apotheose van hun Venetie. Beneden heeft hij groepen met ruiters, gevangenen, trofeën, standaarden geschilderd, alles op die geestige, vindingrijke wijze waarin hij schier onovertroffen is.

In de beroemde door Sansovino gebouwde bibliotheek van Sint Marcus, schilderde hij de zolderstukken die hem een gouden keten deden verdienen; in het paleis Trivizano een aantal aan de mythologie ontleende fresco's; in de Akademie der schoone kunsten De heilige familie met de heiligen Hieronymus, Franciscus en Justina; wonderlijk schoon van kleur. De kleine St. Jan is een meesterstuk van bevalligheid, van frissche en teedere penseelbehandeling. De samenstelling is zonderling en de uitdrukking gering, - en toch welk een betoovering in de uitvoering.[2]

Veronese's leven was weinig bewogen. Hij was gehuwd en had twee zoons, Gabrielle en Carlo, wie hij het schilderen onderwees, doch die hij, met een opmerkelijke onpartijdigheid en nederigheid, ook bij Bassano in de leer deed. In Mei

1 Dit stuk is in 1857 door de familie Pisani verkocht aan de Nat. gallery te Londen voor 350.000 francs.

2 Hoewel zijn vaderland van zijne werken vervuld is, bezitten de europeesche musea er een aantal, groote en kleine. De Louvre bezit er 12, waaronder De bruiloft te Cana, De maaltijd bij Simon, De leerlingen te Emmaus, Suzanna enz. meerendeels uit de coll. van Lodewijk XIV. Te Dresden zijn er niet minder dan 16, waaronder de Aanbidding der wijzen, een schitterend meesterstuk, nog een Bruiloft te Cana, De kruisdraging, Leda met den zwaan, een portret enz. Te Weenen 20. Behalve Caracci, hebben Jakob Matham, Jan Saenredam, Sacchi, Mitelli, Le Febre, Hollar, Jeaurat, C. Visscher, Kilian, Vorsterman, Houbraken, Jackson, Thomassin, Audran, Prenner, Blooteling, Bartsch, Vaillant, Cochin, Vanni en vele anderen zijne werken door de prentkunst vermenigvuldigd.

1588 werd hij door een heete koorts weggesleept. Men bestelde hem ter aarde in de met zijne werken prijkende kerk van St. Sebastiaan. Zijne zonen en zijn broeder deden bij het orgel zijn borstbeeld plaatsen, door Carnero in marmer gebeiteld, en op zijn graf het opschrift stellen:

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

PAOLO CALIARIO VERON. PICTORI CELEBERRIMO FILY, ET BENEDIC. FRATER PIENTISS. ET SIBI POSTERISQUE DECESSIT XII KALEND. MAY MDLXXXVIII.

De in dit grafschrift vermelde Benedetto was zijn broeder, die hem in zijne werken behulpzaam was en, met Paolo's zonen, diens onvoltooid nagelaten stukken afmaakte. In zijne eigene schilderstukken volgde Benedetto, die zeer ervaren was in de bouwkunst, op gelukkige wijze zijns broeders schildertrant na. Paolo's zoon Carlo of Carletto (1572-1596), schilderde een aantal fraaie en beroemde stukken; zijn broeder Gabrielle liet na zijns ooms en broeders dood het penseel rusten. Behalve dezen zijn Parrasio Michele, Luigi Benfatto, Maffeo Verona, Michelangiolo Aliprando, Francesco Montemezzano, Sigismondo Scarsella en vooral Battista Zelotti de voornaamste leerlingen en volgers van Caliari.

Reeds werden eenige trekken van Veronese's kunstkarakter aangeduid. Zij laten zich aldus samenvatten: groote kennis van alle deelen der kunst en veel smaak; afkeer van het gemeene en alledaagsche, zin voor al wat het leven schitterends en schoons en edels heeft, zoowel in den glans der zon, als in de pracht van architektuur, van kleederen, in de schoonheid van menschen, paarden en honden; een penseel dat vloeiend en licht is, en een zoo zekeren toets bezit dat de verwen in al haar eerste frischheid blijven staan, zonder verwerkt en vermoeid te worden; een schitterend koloriet, bestaande zoo in een wijze keus van wel parende, levendige kleuren, als in de blondheid, frischheid, dunheid der toonen, de fijnheid der tusschentinten;[1] een vindingrijke verbeelding; eene compositiekunst die speelt met de moeielijkste samenstellingen en zelden overtroffen is in het groepeeren; geen diepere zin in de voorstelling, somtijds zelfs de voorstelling op grillige wijze ingekleed, en toch eene vertooning zoo vernuftig, zoo vol leven, zoo schilderachtig dat men zich gewonnen geeft, omdat men begrijpt dat langs anderen weg die eigenschappen ook zouden verzwakt zijn geworden, en dat er eigenschappen in zijn die geen ander in die mate heeft bezeten.

Wat het Caliari zelven behaagde in zijn werk uit te voeren, dat leeren wij kennen uit eenige aanteekeningen achter een paar zijner teekeningen: ‘Als ik tijd heb, schrijft hij daarop, wil ik een weelderigen maaltijd voorstellen in een prachtige galerij, waar men de Maagd, den Heiland en St. Joseph zien zal. Ik zal hen doen bedienen door den schitterendsten stoet van engelen, dien men kan bedenken, en die hun in gouden en zilveren schalen, fijne vleeschspijzen en een overvloed van keurige vruchten aanbieden. Anderen zullen hun in doorschijnend kristal en gouden drinkschalen, fijne dranken bieden, om den ijver der zaligen te toonen in het bedienen van hun God.’[2]

Doch een nog opmerkelijker bijdrage tot de kennis van wat Veronese's geest bij zijn werk vervulde, vinden wij in een verhoor door ‘Paolo Caliari Veronese, wonende in de parochie van St. Samuel’, voor de inquisitie ondergaan.[3] Het is gedateerd: saturdag avond 18 Juli 1573. Ondervraagd over zijn beroep, zegt hij:

Antw. Ik schilder en maak figuren.

Vraag. Kent gij de redenen waarom gij geroepen zijt?

A. Neen.

1 Het schijnt dat die helderheid en dunheid gedeeltelijk te danken is aan zijn manier om zijne doeken à la gouache als decoraties, aan te leggen.

2 Ridolfi t. I. p. 307. Een van de drie hier bedoelde teekeningen bevindt zich in de verzamelingen van den Louvre.

3 In de archiven van het officie te Venetie gevonden door Armand Baschet, die het meedeelt in de Gaz. des beaux arts van Oct. 1867.

Vraag. Vermoedt gij welke die redenen zijn?

Antw. Ik kan mij die wel voorstellen.

V. Zeg wat gij dienaangaande denkt.

A. Ik denk dat het is over hetgeen de eerwaarde paters, of liever de prior van het klooster van St. Johannes en St. Paulus mij gezegd heeft, wiens naam ik niet ken, en die mij verklaard heeft dat hij hier geweest is, en dat uwe edele heerschappen hem bevolen hadden in de schilderij eene Magdalena te doen maken in plaats van een hond. Ik heb hem geantwoord dat ik gaarne alles zou doen wat bevorderlijk was aan de eer van mij en van de schilderij, maar dat ik niet begreep dat die figuur van Magdalena hier goed zou staan, en dat wel om verschillende redenen die ik zal zeggen zoodra mij de gelegenheid daartoe gegeven wordt.

V. Wat is dat voor eene schilderij, waarvan gij spreekt?

A. Het is eene schilderij die den laatsten maaltijd voorstelt door Jezus Christus met zijne Apostelen in het huis van Simon gehouden.[1]

V. Waar is die schilderij?

A. In den reefter der broeders van St. Jan en St. Paulus.

V. Is zij al fresco, of op paneel of op doek?

A. Op doek.

V. Hoeveel voeten is zij hoog?

A. Ongeveer zeventien.

V. En breed?

A. Ongeveer negen en dertig.

V. Hebt gij menschen geschilderd bij dien maaltijd van onzen Heer?

A. Ja.

V. Hoeveel hebt gij er afgebeeld, en wat doet ieder?

A. Vooreerst den gastheer, Simon, dan onder hem een persoon die voorsnijdt, dien ik heb voorgesteld alsof hij daar voor zijn genoegen kwam om te zien hoe de zaken aan tafel toe gingen. Er zijn een aantal andere figuren die ik mij verder niet herinner, daar het al lang geleden is dat ik die schilderij heb gemaakt.

V. Hebt gij nog andere maaltijden geschilderd?

A. Ja.

V. Hoeveel hebt gij er geschilderd, en waar zijn ze?

A. Ik heb er een gemaakt die te Verona is, voor de eerwaarde geestelijken van St. Lazarus; die is in hunne eetzaal. Een andere is er nog in het refectorium der eerwaarde vaders van St. Joris, hier te Venetië.

A. Maar dat is geen maaltijd en heet ook geen maaltijd van onzen Heer.[2]

A. Ik heb er nog een gemaakt in den reefter van St. Sebastiaan te Venetië; een andere te Padua, voor de vaders van de H. Magdalena. Ik herinner mij niet er nog meerdere geschilderd te hebben.

V. In dien maaltijd dien gij gemaakt hebt voor St. Jan en St. Paulus is een man die uit den neus bloedt; wat beduidt dat?

A. Dat is een bediende die door eenig ongeval uit den neus bloedt.

V. Wat beduiden die personen die op zijn Duitsch gewapend en gekleed zijn, en een hellebard in de hand houden?

1 Dit stuk, vroeger in het klooster der heiligen Johannes en Paulus, is nu in de Akademie der schoone kunsten te Venetië.

2 Dit stuk is de Bruiloft te Cana, thans in den Louvre.

Antw. Ik moet hier een twintigtal woorden spreken.

Vraag. Spreek.

A. Wij schilders, wij nemen van die vrijheden[1] die de dichters en de dwazen zich veroorlooven, en ik heb die hellebardiers verbeeld, den een drinkende, den ander onder aan een trap etende, doch gereed voor hun dienst, want ik vond het gepast en waarschijnlijk dat de heer des huizes, rijk en aanzienlijk, zooals men mij heeft gezegd, zulke dienaren had.

V. En die persoon die als nar gekleed is, met een papegaai op zijn vuist, met welk oogmerk hebt gij dien in uw stuk gezet?

A. Die is daar als sieraad, zooals dat gebruikelijk is.

V. Wie zijn degeen die zich aan de tafel des Heeren bevinden?

A. De twaalf apostelen.

V. Wat doet Sint Petrus, die de eerste is?

A. Hij snijdt van het lam om het verder aan tafel te doen rondgaan.

V. Wat doet hij die op hem volgt?

A. Hij houdt een schotel vast om te ontvangen wat St. Petrus hem geven zal.

V. Zeg ons wat de derde doet.

A. Hij stookt zich de tanden met een klein vorkje.

V. Wat zijn dat nu toch voor menschen die gij aan dezen disch toelaat?

A. Ik geloof dat daar alleen Christus en de Apostelen waren; maar als er in een stuk nog wat plaats overblijft, dan sier ik het op met beelden van mijne vinding.

V. Is er iemand geweest die u heeft bevolen Duitschers, narren en andere dergelijke figuren in dit stuk voor te stellen?

A. Neen. Maar mij werd opgedragen het te versieren zooals mij zou goed dunken; het is groot en kan een aantal figuren bevatten.

V. Moeten de versieringen, die gij, schilder, gewoon zijt in de schilderijen te maken, niet in overeenstemming en onmiddelijke betrekking zijn met het onderwerp, of zijn zij aldus geheel aan uw verbeelding overgelaten, zonder te onderscheiden en te redeneeren?

A. Ik maak de schilderijen met die overdenkingen die aan mijn geest eigen zijn, en naar mijn begrip.[2]

V. Dunkt het u voegzaam, in den laatsten maaltijd van onzen Heer, narren, dronken Duitschers, dwergen en andere zotternijen af te beelden?

A. Neen, zeker niet.

V. Waarom hebt gij het dan gedaan?

A. Ik heb het gedaan in de veronderstelling dat die personen buiten de plaats zijn waar de maaltijd gehouden werd.

V. Weet gij wel dat men in Duitschland en andere door ketterij verpeste landen, de gewoonte heeft door schilderijen vol dwaasheden de zaken der heilige roomsche kerk te verlagen en te bespotten, om aldus de dwaalbegrippen aan onkundigen en onverstandigen te leeren?

A. Ik beken dat dit verkeerd is; maar ik zeg nogmaals wat ik gezegd heb, dat het voor mij een plicht is het voorbeeld mij door mijne meesters gegeven te volgen.

V. Wat hebben uw meesters dan gedaan? Zulke dingen misschien?

A. Michel-Angelo heeft te Rome, in de kapel van den Paus, Onzen Heer, Zijne Moeder, Sint Jan, Sint Petrus en het hemelsche hof afgebeeld, en hij heeft al de figuren naakt

1 Nui pittori si pigliamo licentia che si pigliano i poetti e i matti.

2 Io fazzo le pitture con quella consideration che e conveniente, ch'el mio intelletto puo capire.

geschilderd, zelfs de Maagd Maria, en in allerlei houdingen die de heilige religie niet heeft ingegeven.

Vraag. Weet gij dan niet dat het in de voorstelling van het laatste oordeel, waarbij men aan geen kleederen denkt, niet noodig was ze te schilderen? En in die figuren, wat vindt men daarin dat niet door den Heiligen Geest is ingegeven? Er zijn noch narren, noch honden, noch wapens, noch andere aardigheden. Komt het u dus voor, dat gij wel gedaan hebt door uwe schilderij op die wijze te maken, en wilt gij betoogen dat dat goed en voegzaam is?

Antw. Neen. Zeer doorluchtige Heeren, ik wil dat niet betoogen; maar ik meende dat ik niets verkeerds had gedaan. Ik had zoovele overwegingen niet gemaakt. Ik was verre van zoodanige verwarring te willen verwekken, te meer omdat ik die narren buiten de plaats had gezet waar onze Heer zich bevindt.

Dit gezegd zijnde, hebben de rechters verklaard dat de voornoemde Paolo gehouden zal zijn zijne schilderij binnen den tijd van drie maanden, na den dag dezer berisping, te veranderen en te verbeteren, naar het oordeel en de beslissing van het heilig gerechtshof, en dat alles ten koste van gezegden Paolo.

Dit veelzins opmerkelijke stuk, spreidt ook helder licht op de verschillende toestanden van publiek en kunstenaar in die dagen. De geestelijken hebben op hun standpunt niet geheel ongelijk, maar zij bewijzen er ook door dat zij verkeerd deden van Veronese stichtelijke werken te vorderen, en dat de eerdienst iets anders eischt dan kunst. En Caliari gaf en wilde in de eerste plaats geven: k u n s t .

*Duitsche school*
*Historie, Allegorie, Portret.*

## Hans Holbein
## 1498-1543

Naast Albrecht Durer prijkt in 't Duitsche kunstleven der hervormingseeuw zijn Augsburger landgenoot Hans Holbein. Moet deze in diepzinnigheid voor hem onderdoen, als kunstenaar, in den waren zin des woords, staat hij hooger, en schijnt juist dat alles te bezitten, wat Durer in zekere mate derft. Holbein verbond met zijn liefde voor de werkelijkheid een schoonheidsgevoel, als geen ander Duitsch schilder, en bezat van den aanvang af dien natuurlijken eenvoud, die Durer wel theoretisch als het hoogste toppunt der kunst voor oogen zweefde, maar dien hij praktisch slechts in zijn laatste kunstgewrocht bereikte. Hij is de ware kunstenaar der Duitsche Renaissance. In zijne bijbelsche voorstellingen, met name die uit het lijden, breekt hij met de overlevering, en ontwerpt in plaats van kerkelijke, historische stukken,

waarin steeds de handeling, als zoodanig, op den voorgrond treedt. Zijne verloren gegane muurschilderijen uit het raadhuis te Bazel, die slechts in de schetsen

op het museum aldaar bewaard zijn gebleven, waren de eerste echt-historische schilderstukken in Duitschland. Niet alleen de bijbelsche, maar ook de ongewijde geschiedenis der Oudheid gaf er de stof voor aan de hand. Hij tast zelfs in zuiveren geschiedstijl nog verder dan de groote Italianen door; terwijl toch Rafaël in veel zijner fresco-stukken uit het Vaticaan - in zijn Attilia bijv. en slag van Constantijn - de hoogere machten nog belichaamt en persoonlijk opvoert, schildert Holbein steeds de handeling alleen. Ook is het niet de invloed der Italiaansche kunst, die hem zijn eigenaardigen weg doet inslaan; zelfstandig, van de Noord- en Nederduitsche kunst en haar werkelijkheidsstreven uit, wordt hij daarop gebracht. Na Huibert van Eyk is Holbein de eerste wiens blikken, in 't aanschouwen der natuur, niet met den zonderlingen wansmaak der Gothische kunst in haar verval en ontaarding te werk gaan. Hij weet de dingen te zien, gelijk ze werkelijk zijn; een eigenschap die hij, in verwonderlijk vroege ontwikkeling, bijna reeds als kind bezat, toen hij met portretten begon, gelijk hij er later meê eindigen zou. Hij aarzelt niet daarin tot het uiterste door te tasten, en stelt bijv. de melaatschen aan de voeten zijner Sint Elisabeth met geneeskundige juistheid voor, neemt voor zijn Kristus in 't graf een lijk, dat reeds door de doodskoû verstijfd is, en schildert zijn eigen kind, zoo als het is, als Kristuskindjen op den arm zijner Moeder Gods of als Liefdegoodjen. Tot in de kleinste trekken en de fijnste bewegingen geeft hij de natuur terug, en brengt de realistische richting tot de hoogste voleinding, die zij bereiken kan.

In een der laatste jaren van de 16e eeuw, waarschijnlijk in 1498, werd hij te Augsburg geboren. Van oudsher nam men dat jaartal aan, tot zijn jongste en uitstekendste levensbeschrijver, Alfred Woltmann, ten vorigen jare, naar aanleiding van een opschrift te Augsburg en een ander te Berlijn, meende het drie jaar te moeten vervroegen.[1] Nadere nasporingen schijnen echter uit te maken, dat het Berlijnsche jaartal niet 1509, maar 1511, en het Augsburgsche verdacht is; terwijl een eigenhandig portret uit de Arundelgalerij, de aanteekening 1543, aetatis 45, draagt, en een en ander dus werkelijk op het jaar 1498 als geboortejaar wijst.[2] Van zijn vader, wiens kunstvolle hand in verschillende gewrochten zich nog heden waardeeren laat, ontving hij blijkbaar zijn eerste opleiding. Veel waartegen Durer nog te worstelen had, werd voor hem door zijn vader reeds overwonnen, wiens gansche werkzaamheid kennelijk een zegevierende bestrijding van den vroegeren kunststijl is. Zijn erfgenaam en opvolger kon daardoor, van zijn eerste schreden aan, reeds een geheel nieuwen grond betreden.

De eerste proeven zijner kunst treffen wij in tal van zilverstift-teekeningen, te Berlijn, Kopenhagen, en op eenige andere plaatsen verspreid aan. De groote portretschilder zijner eeuw - gelijk hij zich later toonen zou - komt hier reeds in zijn ganschen gelukkigen aanleg uit. Hij overtreft er reeds alles - Durer niet uitgezonderd - wat zijne Duitsche tijdgenooten vermogen. Met een onvergelijkelijke losheid, degelijkheid en fijnheid weet hij er de lessen toe te passen, van zijn vader ontvangen, door witte en roode tinten de levendigheid der voorstelling te verhoogen, en zoo, in allen eenvoud, schitterend uit te doen komen. Levensvolle werkelijkheid straalt er in alles door, en tot in de fijnste trekken worden er de verschillende karakters nagespoord en weêrgegeven. Niets gemaakts, niets willekeurigs noch opzettelijks wordt in die reeks van portretten gevonden; de voorgestelde personen schijnen er geheel onbewust van, dat zij afgebeeld worden. In volle, ongekunstelde waarheid doen zij zich geheel onwillekeurig aan ons voor; en ziet men hen aan, dan is het, als verstond men door hen thans eerst hun ganschen leeftijd. Daar vinden wij hem

1 Zie Holbein und seine Zeit van Dr. A. Woltmann. Leipzig. Verlag. von S.A. Seeman. I.S. 116.
2 Zie H. Grimm, Holbeins Geburtsjahr. Kritische Beleuchtung der neuesten Resultaten. Berlin, Dümmler. 1867.

zelf en zijn oudsten broêr Ambrosius, zijn vader en zijn oom Sigismond, keizer Maximiliaan en zijn kleinzoon, den vijfden Karel, Kunz von der Rosen, 's keizer's hofnar, met al de trouwhartigheid, kracht en joligheid die hem eigen was, twee of drie leden van het bankiershuis der Fuggers, den steenhouwer

Schwartz, den snijder Grün, voorts eenige monniken uit het beroemde klooster van Sint Ulrik, enz.

DE MOEDERMAAGD, MET HET GEZIN VAN DEN BURGEMEESTER MEYER (Mus. te Dresden).

Niet alleen in deze portretten echter, ook in zijn schilderstukken uit dezen eersten tijd, doet zich de jonge Holbein als rijkbegaafd leerling van zijn zelfstandigen vader kennen. Zoolang hij in Augsburg bleef, schijnt hij dan ook onder hem als gezel werkzaam te zijn geweest, zonder zelf nog als meester op te treden. Bij zijn schitterenden aanleg en begaafdheid werd hem echter weldra menig

stuk ter zelfstandige bewerking opgedragen. Merkwaardig is in dit opzicht vooral zijn dood van Sinte Katherina, te Augsburg, op welke hij de twee nog in Bazel bewaarde schetsen zijns vaders tot een geheel verbond en daartoe gansch en al omwerken moest. Buiten zijn vader schijnt echter ook de begaafde Augsburger kunstenaar Hans Burgkmayer niet zonder invloed op hem geweest te zijn, die zelf gelegenheid had gehad, zich in Italië te ontwikkelen, en hem de lossere vormen en bevalliger lijnen der Italiaansche kunst kon bijbrengen. Sporen daarvan ontdekt men in de Moeder-Gods afbeelding te Ragaz[1], die zich, hoewel Burgkmayer's eigen Madonna in de Mauritskapel te Neurenberg daarin niet evenarend, door schoonheid en bevalligheid onderscheidt; al verraadt er zich de jeugdige hand van den kunstenaar in, en al is het lichaam van 't kind wat schraaltjens uitgevallen. In Weenen en Londen zijn uit dezen tijd nog twee portretten van Holbein bewaard, het eene van een onbekende, het andere van den bekenden grondvester van 't Duitsche postwezen, vorst Frans van Thurn en Taxis. Iets vroeger wellicht nog dan beide is de meer uitvoerige gedenktafel voor Augsburgs rampspoedigen burgemeester Ulrik Schwarz, die op het laatst der 15$^{e}$ eeuw zijn onverzadelijken trots op 't schavot boette. Het stuk, dat oorspronkelijk waarschijnlijk boven 't familiegraf prijkte, stelt God den Vader voor, door de voorbede van Kristus en Maria van het strenge gericht weêrhouden, dat hij voornemens is te geven. Op den voorgrond beneden ligt het gansche gezin geknield. God den Vader, die het groote gerichtszwaard weder in de schede steekt, heeft Holbein kennelijk zijn eigen vaders gelaatstrekken gegeven. Het voortreffelijkste echter aller schilderstukken uit dit eerste tijdvak zijner loopbaan, is wel het grootsche altaarstuk, thans in de Pinakotheek te Munchen, maar oorspronkelijk voor het Sint Katrijnen klooster te Augsburg geschilderd, en dat in zijn middenstuk den dood van Sint Sebastiaan voorstelt. Verwonderlijk is de overeenkomst van den Heilige met een Apollo- of Bacchusbeeld, gelijk dit ook bij vele Italiaansche afbeeldingen voorkomt. Waarschijnlijk zal dat wel niet louter toeval zijn; bij de rijke Fuggers en den Secretaris Peutinger werden oude beelden gevonden, en reizende kunstenaars brachten schetsen en afbeeldingen van over de Alpen meê. Zuiver begrip der vormen, juistheid der verkortingen, bevalligheid van omtrekken onderscheiden het heilige beeld; de beenen alleen komen tegen het uitnemende bovenlijf wat zwakker uit. En niet minder dan de hoofdpersonen zijn ook de bijpersonen allen gelukkig terug gegeven. Hoe krachtig spant daar, op den voorgrond, die knielende schutter zijn boog, terwijl hij zijn pijl tusschen de tanden vat. De kunstenaar heeft zich daarbij de ondeugende scherts veroorloofd hem met de kleuren van Augsburgs aartsvijand, de Beyersche blauwwitte ruiten te tooyen. Een tweede schutter zoekt zich met mikkenden blik de juiste plaats om te treffen; terwijl een derde juist op nieuw aanlegt, en een vierde blijkbaar juist zijn pijl heeft afgeschoten. Een viertal toeschouwers staat om het tafereel gegroepeerd, en drukt in zijne trekken al de ontroering uit, door het schouwspel bij hen te weeg gebracht. Op de beide binnenzijden van 't stuk staan Sinte Barbara en Sinte Elizabeth afgebeeld, beiden in purperen mantels gehuld. De kuische Barbara, nauwlijks tot den vollen maagdom opgewassen, blikt met neêrgeslagen oog in stillen ernst op de kelk in hare hand en de daarboven zwevende hostie. En gelijk in haar het geloof, is in Elizabeth de liefde verlichaamd. Als met nauwlijks hoorbaren tred zien wij haar optreden, om als een bode des Hemels troost en verkwikking te brengen waar die vereischt worden. Bevallig vat zij met hare rechterhand den afglijdenden mantel, waarin zij haar brood verborgen houdt, en giet met de linker wijn in de schaal van een der drie behoeftigen,

1 Woltmann heeft daarop het eerst opmerkzaam gemaakt. ‘Sein Einflusz auf Holbein’ (zegt hij, S. 151) ist nicht gering an zu schlagen, mag die heutige Kunstgeschichte auch noch nicht genügend darauf geachtet haben.’

die aan hare voeten knielen. Drie leprozen, melaatschen, zijn het, die zij hier haar bijstand komt schenken, en die ons de proef op de som geven, hoe Holbein in zijne kunst weet door te tasten, en zulk een onderwerp niet vermeed. Hoe juist hij daarin zag, toont de gelukkige werking zijner voorstelling, die niets stuitends noch terugstootends

DE TRIOMF VAN DEN RIJKDOM (Teekening in den Louvre).

heeft, ons integendeel de volle uitdrukking der liefdevolle geestkracht van de heilige geeft. Met welk een aandoenlijk vertrouwen heft die eene ongelukkige, met booze zweren overdekt, zijn hoofd tot haar op; welk een stille erkentelijkheid zweeft er over de trekken van den ander met zijn omzwachteld been en bepleisterden schedel! De heiden, achter hen, met dat bruine gelaat van baard en lokken zoo wild omwoeld, staart haar vol bezieling in de oogen. Uit haar eigen trekken en geheele gestalte spreekt louter bevalligheid; en even schoon als haar hoofd en hals zijn ook hare handen afgebeeld in den welgemaaktsten vorm en de onnavolgbaarste lieftalligheid van beweging. Men stelle er alles naast wat de Duitsche kunst tot dusver te voorschijn bracht, en 't wordt alles door deze enkele gestalte in de schaduw gesteld. Hier is in den volsten zin des woords ‘beeldende kunst’; en men heeft dan ook onlangs te Bazel deze Sinte Elizabeth van Holbein tot een fonteinbeeldjen gebezigd, dat wel in zijn uitvoering iets te wenschen laat, maar toch ook zoo een gelukkige werking doet. Van den buitenkant der beide zijstukken is, door de treurige werking van de vochtige muren der Pinakotheek, tegen welke men ze steeds achteloos heeft laten aanliggen, weinig meer bewaard gebleven, en zal, bij voortgezette verwaarloozing, wel spoedig niets meer over zijn. Het onderwerp was Maria boodschap. De heilige Maagd voor haar bidstoel geknield is geheel gehoor voor den tot haar zwevenden Engel; maar terwijl zij zich geen zijner woorden ontglippen laat, waagt zij het toch niet het oog tot hem op te heffen. Holbein - zegt Woltmann - zal later nog veel leeren, zijn blik nog verruimen, zijn kunsttalent verhoogen, de kracht van zijn penseel versterken; maar buiten zijn beroemde Moedermaagd van burgemeester Meyer zal geen zijner werken dit stuk, in omvang noch grootschheid van bewerking evenaren. Hij schonk er zijner vaderstad, die hij nu weldra voor altijd verlaten ging, zijn proefstuk in; ten bewijze, als 't ware, dat hij, meester in zijn edele kunst geworden, vrij en vrank, de wijde wereld kon ingaan, om haar elders te beoefenen.

Vooreerst in Zwitserland, waar zijn oom Sigismond te Bern gevestigd was, en hijzelf met zijn broeder Ambrosius voorloopig naar Bazel ging. Deze stad der nieuwe printkunst en wetenschappelijke ontwikkeling, de woonstad sedert eenige jaren van Froben en Erasmus, trok hem, behalve voor de schilder- ook voor de teekenkuust aan, daar hij er voor de houtsnijders werk kon vinden. Als schilder liet hij er, als een der eerste proeven van zijn werk, merkwaardig genoeg, een - uithangbord voor een schoolmeester achter, dat er nog op 't museum bewaard wordt, ten bewijze hoe kunst en handwerk toen nog ineen liepen. Een hooger blijk van zijn aanwezen schonk hij 't in zijn fraaye portretten van burgemeester Meyer en zijne vrouw. Ook te Lucern was hij werkzaam, waar hij het nieuw gebouwde huis van den schout van buiten en binnen met muurschilderwerk versierde. Het huis werd vóór een goede veertig jaar afgebroken, maar Holbein's werk door de zorg van een kunstlievend krijgsoverste althans in teekening bewaard. Slechts van één der schilderstukken wordt nog een eigen schets van Holbein in 't Bazeler Museum gevonden. In 't vierde jaar na zijne eerste aankomst verwierf Holbein te Bazel het burgerrecht, en liet zich in 't zelfde najaar in het gilde opnemen, door de schilders gemeenschappelijk met de barbiers en zadelmakers gevormd; zijn wapenschild, met eigen hand krachtig en vaardig geschilderd, wordt er nog in de gildekamer bewaard. Waarschijnlijk greep ook zijn huwelijk, met Elsbeth, de weduwe Schmidts, niet lang daarna plaats.[1] Zijn

1 Ten onrechte schijnt men zich, op 't voetspoor van Karel van Mander, een min gunstig denkbeeld van deze vrouw te maken; de fraaye afbeelding door Holbein van haar geteekend en in de verzameling-Jabach in den Louvre bewaard, met dezelfde innemende trekken, die men ook in zijn Madonna van Solothurn erkent, spreken ons trouwens geheel anders toe, dan de latere huismoeder met hare beide kinderen. Woltmann maakt voorts de juiste opmerking, dat er wellicht eene algemeene waarheid ten grondslag ligt bij die verschillende

werk te Lucern wijst ten duidelijkste uit, dat Van Mander minder goed onderricht was, wanneer hij beweert, dat ‘Holbein nooit naar Italië reisde.’ Hij moet er in die

verhalen van min gelukkig getrouwde schilders uit een tijd, toen nog de kunst en 't handwerk zoo ineenliepen, en zij 't wel met huisvrouwen dienden voor lief te nemen, die hen meer als handwerksluî dan als kunstenaars pasten (I.S. XIV).

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

ERASMUS, TITELPRENT VOOR E'S WERKEN, BIJ FROBEN IN 1540 UITGEGEVEN.

dagen een kort bezoek gebracht hebben, en dacht Van Mander waarschijnlijk aan een langer oponthoud, gelijk dat bij vele Nederlandsche en Duitsche schilders het geval was. Even als Durer zette hij er denkelijk echter maar luttel schreden. Ook zijn Avondmaal in het Bazeler museum toont duidelijk, dat hij Leonarda da Vinci's meesterstuk, toen nog in zijn vollen gloor prijkende, te Milaan gezien heeft. Evenzeer spreekt van zijn Milaansche herinneringen zijn geheel naar Lissabon verzeild geraakte Levensbron, die van 't jaar 1519 dagteekent.

Als Holbein's voortreffelijkste gewrocht in 't museum zijner toenmalige woonstad geldt te recht zijn groote Lijdenstafereel in acht afdeelingen. Waarschijnlijk diende het vroeger als altaarstuk, maar werd voor den beeldstorm op 't Raadhuis in veiligheid gebracht. Sandrart sprak er met zoo veel opgetogenheid bij keurvorst Maximiliaan van Beyeren over, dat deze alles beproefde, om er eigenaar van te worden. Basel hield zich echter beter dan Neurenberg, dat den keurvorst Durer's beroemde vier apostelen verkwanselde; het schonk den keurvorstelijken onderhandelaar den eerewijn, maar wees zijn aanvraag af, en bleef er het stuk slechts des te meer om in eere houden.

Drie jaren vóór Holbein was Erasmus naar Bazel gekomen; eerst slechts voor een bezoek, van Engeland uit, bij zijn uitgever, den vermaarden Froben; daarop voor goed. Zoowel met hem als met zijn uitgever en zijn veelgeliefden leerling, Prof. Amerbach, raakte Holbein bevriend, en bracht dan ook alle drie op 't paneel; Erasmus, die zulk een uitgebreiden kring van vrienden en voorstanders had, wien hij zijn portret ten geschenke zond, meermalen. Het fraaiste in 1524 is dat keurig geschilderde, dat thans te Parijs in den Louvre prijkt, en oorspronkelijk naar Engeland gezonden werd; een ander te Bazel voorhanden, is echter weinig minder schoon, en was waarschijnlijk eerst het eigendom van zijn vriend Amerbach, die van 1512 tot 1514 te Avignon verbleef en het daar van Erasmus ten geschenke ontving. Buitendien bezitten wij van zijne hand den vermaarden ‘Erasmus in de Nis’, ons in de prachtigste boekhoutsneê dezer geheele eeuw bewaard, en die tot titelprent van Erasmus' gezamentlijke werken bij Froben, in 1540 uitgegeven, diende. In het sprekendste leven staat daar de gansche man, met zijn fijn vernuft en scherpzinnigen geest voor ons; vol karakter tot in zijne fijne eigenaardige handen toe. Meesterlijk is ook het bontwerk van zijn kleeding en de plooyen van zijn wijden mantel bewerkt. Dat de sierlijke omgeving niet door Holbein, maar door een Fransch kunstenaar zou geteekend zijn, is eene onhoudbare gissing van Rumohr, daar wij o.a. ook een Paulus van zijne hand met gelijksoortige omranding vinden.

De belangrijkste herinnering van Holbeins verkeer met Erasmus bewaren ons zijn wereldberoemde randteekeningen op een exemplaar van zijn Lof der Zotheid, thans in jammerlijk beduimelden staat nog op 't Bazeler museum te vinden, en dat oorspronkelijk het eigendom van den vermaarden godgeleerde en opvoedkundige dier dagen Mykonius van Lucern was. Losweg en al schertsend zijn die geestige teekeningen ontworpen, en bewijzen niet minder voor den fijnen geest dan de vaardige hand van den schilder, gelijk voor den vertrouwelijken voet van zijn omgang met den beroemden geleerde. Dat Erasmus - gelijk een Latijnsche aanteekening van Mykonius verzekert[1] - niet weinig behagen schepte in deze opsiering zijner geestige hekelpen, laat zich licht gelooven. Bekend is het voorts, dat er de schilder Erasmus zelf in zijn studeercelletjen in afbeeldde, en deze bij 't zien daarvan uitriep: ‘Wanneer Erasmus er nog zoo goed uitzag, zou hij waarlijk nog een vrouw nemen!’ In ondeugende scherts nam hij daarop zelf een pen en schreef bij een ‘schitterend zwijn uit de kudde van Epicurus’ den naam Holbein; 't geen den armen schilder toen zeer ten onrechte bij den nazaat in zedelijk kwaden reuk bracht. Zijn eigen portret

1 ‘Deze in tien dagen geteekende Zotheid heeft Erasmus gehad om er zich meê te vermaken.’

uit dezen tijd[2] pleit voor het tegendeel. Een roode muts op het hoofd en een grauwen mantel, met zwart fluweelen boordsel om, zonder baard, met gladde lichtbruine haren, zoo zien wij den schilder. Het is een

2 Zie het in houtsneê bij Woltmann I.S. 288. Het hiervoor geplaatste is een ander en van later tijd.

manlijk en edel gelaat. Vrij, koen, en met zelfvertrouwen staart hij de wereld in; maar in de wijze, waarop hij zijn oogleden optrekt, paart zich een zachter aandoening met de helderheid van zijn blik. Een soort van ironische trek speelt om zijn fijnen mond; losjens slechts, want voelt hij zich ook boven zijn omgeving verheven, zijn rustig verstand bant dat gevoel onmiddelijk binnen zijn grenzen terug. Kalme waardigheid spreekt uit die trekken, troont op dat effen voorhoofd. Het schijnt, als ging er zich een lichte schaduw op legeren; maar reeds ontwaakt er gezonde zinlijkheid, levenslustige frischheid en kracht, en drijft ze terug. Dat moet Hans Holbein zijn.

Tot op het midden der vorige eeuw zag men te Bazel nog een huis in de IJzersteeg, dicht bij den brug over den Rijn, met schilderwerk van Holbein versierd, en om 't onderwerp van een der tafereelen, het Huis ten Dans genaamd; thans is het er niet meer, maar een doorgetrokken teekening op 't museum geeft ons nog gelegenheid, om ons het verdwenene voor het oog te halen. Er is een aanmerkelijke vooruitgang bij dat te Lucern in te bespeuren; was daar ieder plekjen vol geschilderd, hier is de schilder meer in verband met de bouwkunst te werk gegaan, en heeft zich met veel smaak aan de architektonische indeeling gehouden. Een veel belangrijker muurschilderwerk echter is dat nog, waarmeê hij de groote zaal van 't Raadhuis tooide, en dat wij bijna voor 't toppunt zijner scheppende kunst, niet te Bazel alleen, maar in 't geheel mogen houden. Vielen ook in 't Raadhuis zelf alle tafereelen den vochtigen muren ten offer, en scheen zelfs geheel hun herinnering verloren, in 1817 kwam er, bij 't opruimen van een oud behangsel, een overschot van voor den dag, slechts weinige koppen, thans op 't Museum bewaard, maar geschikt om een denkbeeld van 't geheel te geven. Licht gekleurde teekeningen met de pen, voor een deel oorspronkelijk, voor 't meerendeel echter doorgetrokken, zijn van allen op één na voorhanden. De voorstellingen zijn deels uit de geschiedenis der Oudheid, naar de zoogenoemde Gesta Romanorum, deels uit de Bijbelsche geschiedenis genomen, waarbij de schilder echter toont geheel op de hoogte der geschiedkundige opvatting te staan, en wellicht het hoogste te voorschijn bracht, wat de historische schilderkunst bij de Duitschers schiep. En tusschen deze historische tafereelen zijn enkele beelden in nissen aangebracht, waaronder de matigheid in geheel eigenaardig-Holbeinschen trant, als een bekoorlijk jong vrouwtjen van het losse gewaad bevallig omgeven, en hare schoone vormen meer verradend dan verhelend; hals en schouders zijn vrij en worden van de zware haarvlechten bedekt; een krans omvat hare lokken. In hare rechterhand heft zij een zwaren kristallen beker omhoog, waaruit zij den wijn in een flesch giet. In 't eerst zou men kunnen wanen, dat zij eerder het tegendeel der matigheid voorstelde; maar daar zij slechts haar bescheiden deel uit den grooten voorraad neemt, ziet men hoe juist de schilder dacht. Niet de Onthouding, maar de Matigheid wilde hij afbeelden. De Bijbelsche tafereelen dagteekenen van acht jaar later dan de anderen, die hij in 1522 maalde; bij de vergelijking ziet men welke vorderingen hij nog gemaakt heeft. Geen van allen die zich met zijn krachtigen Rehabeam meten kan, of met dat grootste van al zijn tafereelen, zijn Samuel en Saul, welks indruk inderdaad overweldigend is. Dit vloektooneel - Saul wordt er door den vergramden grijzaard over zijn meêwarigheid voor de Amalekieten bestraft - staat met de treffendste van dien aard bij de grootste dichters gelijk. Sofokles is niet tragischer, wanneer hij OEdipus Polynices laat vloeken, of Filoktetes Ulysses zijn ‘verga!’ toekrijschen. En de werking is des te krachtiger, als de gansche handeling tot twee personen beperkt is; slechts bij wijze van koor woont de legerschaar het bij, terwijl de vlammen die in de verte gloeyen al het onheil uitdrukken dat uit het geheel ademt. Wellicht is de innerlijke tweespalt,

die het kerkelijke Zwitserland verdeelde, niet geheel vreemd aan den geest, waarin de schilder het wrocht.

Omstreeks denzelfden tijd als de eerste reeks zijner Raadhuis-tafereelen, moet hij ook zijn wereldberoemde Moeder-Gods van burgemeester Meyer geschilderd hebben. Wie den naam Holbein hoort, denkt onwillekeurig aan haar beeld in de Dresdensche gallerij, gelijk men bij den naam Rafaël aan de Sixtijnsche Maagd denkt, die daar met haar prijkt. Onvergelijkelijk schoon van zamenstelling en

edel van omtrek en lijnen, is zij tevens vol van de natuurlijkste ernst, eenvoud en waarheid. Daarbij komt zij, met geringe afwijking, twee malen voor, daar zij - gelijk bekend is - ook te Darmstadt bij Prinses Karel van Hessen, uit de nalatenschap harer moeder, Prinses Wilhelm van Pruisen, gevonden wordt. Zelfs is dit laatste exemplaar het oorspronkelijkste. De knielende figuren zijn daar meer gedrongen en door de omgeving gedrukt; het Kristuskindjen meer lachend van uitdrukking, zijn maagdelijke moeder minder geïdealizeerd. Voor dat Darmstadter Kristuskindjen schijnt zijn oudste zoontjen tot model gediend te hebben, gelijk het ook in de armen eener andere Madonna voorkomt, die eerst in de laatste maanden te Solothurn op nieuw in 't licht trad, maar in 1522 geschilderd werd, en voor welke zijn vrouw waarschijnlijk zat. Het gansche stuk is voorts in een vrijheid en grootschheid van stijl geschilderd, gelijk zij slechts in de soortgelijke stukken van Broêr Bartel, Andries del Sarto, en Rafaël voorkomen. Twee vrouwenportretten van een geheel andere natuur behooren mede tot deze jaren en de schoonste gewrochten van Holbeins penseel; beiden stellen dezelfde bevallige, maar loszinnige schoonheid voor, het eene als Venus met het Minnegodjen bij zich, het andere alleen, in purperrood gewaad; op beiden prijkt zij ten halve lijve op een paneel van nauw een voet hoogte. Waarschijnlijk schilderde Holbein ze voor een rijken minnaar.[1] Niet lang nadat hij ze geschilderd had trok hij, met een aanbeveling van Erasmus aan Thomas Morus, naar Engeland. Een herinnering aan zijn vaart over 't kanaal hebben wij denkelijk in zijn schoone teekening te Frankfort a/d Main in een driemaster, gereed om uit te zeilen, terwijl een boot met twee roeyers, wier beweging en krachtsinspanning meesterlijk is uitgedrukt, daarop afkomt. Alles op 't dek is in beweging; matrozen klouteren in den mast en maken de zeilen los; een der manschappen zit op den boegspriet en drinkt op de voorspoedige reis, terwijl zich bij een ander reeds de eerste verschijnselen van zeeziekte voordoen. Twee muzikanten geven 't sein tot de afvaart, en naast hen prijkt een dier prachtige landsknechten, gelijk Holbein te schilderen wist.

In Engeland schijnt Holbein zijn intrek vooral bij gemelden Thomas Morus te Chelsea genomen te hebben; zoo wil het de overlevering, en zoo wordt het door geenerlei feiten weersproken. Hij schilderde hem zelf in dat voortreffelijke portret, dat in de verzameling van Mr. Henry Huth gevonden wordt,[2] en hem met zijn gezin in dat niet minder voortreffelijke schilderij, waarvan 't oorspronkelijke wel verloren is geraakt, maar dat in de eerst ontworpen schets, door Morus in 1519 bij Holbeins terugkeer aan Erasmus gezonden, op 't museum te Bazel bewaard is gebleven. Hoe vluchtig op het papier geworpen, is toch de gelijkenis der koppen, die slechts in weinige omtrekken geteekend zijn, treffend en zijn ook de fijnste levensuitingen met verwonderlijke zekerheid teruggegeven. Ook Erasmus tweeden grooten begunstiger, Morus' lateren medemartelaar, den bisschop van Rochester, John Fisher, schilderde Holbein in deze jaren, en voorts o.a. nog den grijzen aartsbisschop Warham van Kantelberg (thans in de Louvre), vader en zoon Godsalve uit Norwich (thans te Dresden te vinden) en Sir Bryan Fuke (op de Munchensche Pinakotheek). Teruggekeerd vond hij Bazel hervormd, Erasmus van daar geweken, en de regeering veranderd, werk daarentegen weinig of niet, en reisde dus ook den winter van 1531 op 1532 op nieuw weder naar Engeland, van waar hij zich door geen persoonlijke uitnoodiging van de Bazeler overheid met belofte van *f* 30 's jaars terugroepen liet.

1 Zoo onderstelt Woltmann in een later stukjen in 't Beiblatt zur Zeitschrift f. bild: Kunst II. S. 118, nadat hij eerst in zijn 1e deel had verondersteld, dat Holbein ze voor zich zelf schilderde, en hij zelf met haar in betrekking stond.

2 Eene studie daarvoor vindt men in de verzameling van niet minder dan 87 teekeningen van zijne handen in de boekerij der koningin te Windsor.

Te Londen kwam hij met de Duitsche kooplieden in den zoogenoemden Staalhof in aanraking, van welke hij er meer dan één portretteerde, en voor wie hij bij 's konings huwelijk met Anna Boleyn den feestbouw, maar vooral ook twee schilderstukken voor hun gildezaal ontwierp. Deze stellen den triomf van den Rijkdom en de Armoede

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

voor. Beiden zijn thans verdwenen, en laat zich hun spoor slechts tot in de helft der vorige eeuw vervolgen; zij waren toen in Parijs. De schets van 't eerste wordt daar ook thans nog in den Louvre gevonden. De Italiaansche schilder Zucchero stelde, naar Karel van Manders mededeeling, ze naast, ja boven die van Rafaël. Volgens Waagen's welwikkender oordeel staan ze tusschen Mantegna en Rafaël in, en moet hij er bepaaldelijk genen in zijn Triomftocht van Cezar bij gâgeslagen en bestudeerd hebben. Maar van Mantegna uitgaande, komt hij er, door eigen kracht, den stijl nabij, door Rafaël gevormd. Behalve dit schilderwerk voor de Hanse en hare leden, treffen wij uit het jaar 1533 op Longford Castle twee levensgroote mansfiguren aan, onder den naam der Gezanten bekend, maar eerder met die der Geleerden te doopen, en die, naar allen schijn, Sir Wyatt en zijn vriend John Leland voorstellen. Op 't Mauritshuis in den Haag prijkt uit hetzelfde jaar dat van 's konings valkenier Robert Cheseman,[1] en teekende hij voorts dat van 's konings gunsteling en Hervormingshandlanger Thomas Cromwell, thans op roodachtig papier achter glas op Wiltonhouse te vinden. Tweemaal schilderde hij denzelfden Cromwell daarenboven; eens in 't portret, dat thans kapitein Redgway te Londen bezit, en eens op het grootere stuk in het bezit der gravin van Caledon, dat door Hollars schoone en zeldzame kopersneê bekend is geworden. Het schoonste miniatuurbeeldjen van Holbeins hand is wel het portretjen uit het jaar 1535 van den kleinen Henry Marston, het oudste zoontjen van den hertog van Suffolk in de boekerij der koningin te Windsor, waar het naast dat van 's jongskens driejarig broêrtjen, uit het jaar 1541, prijkt.

Even als in Duitschland de Duitsche, versierde Holbein ook in Engeland de Engelsche Bijbelvertaling, gelijk den Engelschen Katechismus van aartsbisschop Cranmer, met zijne prenten. Zijn spotziek hervormingsvernuft komt daarbij steeds uit, en schetst er o.a. Kristus verrader, beulen en tegenstanders, de Joodsche Schriftgeleerden en Farizeën, onder de gedaante van geestelijken en monniken. Op den titel beeldde hij den koning als hoofd der kerk af. Wanneer hij met dien koning in persoonlijke aanraking, en als schilder in zijn dienst kwam, is niet met zekerheid bekend. In een brief van 1536 wordt hij het eerst in die betrekking vermeld, en schijnt door Cromwell of eerder nog Thomas Wyatt aan hem voorgesteld te zijn. Zoo doorleefde hij zijne laatste levensjaren als ‘dienaar van 's konings Majesteit’ en was, als zoodanig, bovenal als portretschilder werkzaam. Het eerste en grootste werk, dat hij in dat opzicht maakte, was de afbeelding van den koning zelf met zijn derde gemalin, de beeldschoone Jane Seymour, en zijn beide ouders, voor het paleis van Whitehall. Ongelukkig ging het bij den brand van 1698 te gronde, en is slechts in eene kleine copie en een stuk van het oorspronkelijke Carton (thans bij den hertog van Devonshire op Hardwickhall) bewaard gebleven. Het laatste geeft ons den koning met zijn vader te aanschouwen, even grootsch van uitdrukking als krachtig, vast en koen van uitvoering. 's Konings aanschijn laat er zich, even als in de geschiedenis, slechts ‘met een mengsel van afschuw en bewondering’ (naar Rankes woorden) beschouwen. Een miniatuurportretjen van den koning, mede van Holbeins hand, is in 't bezit van den graaf van Spencer; het stelt hem meer van ter zij en daardoor in een gunstiger licht voor. Jane Seymour maalde de schilder buitendien in dat prachtig portret, dat thans het Belvedère in Weenen siert, en dat met die van den juwelier Moret te Dresden en den koopman Gysin te Berlijn, de schoonste trits van Holbeins portretten op het vasteland uitmaakt. Ook Hendrik's en Jane's koninklijken spruit, Eduard VI, schilderde Holbein als prinsjen van Wallis, en bood het zijn vader in 1539 ten Nieuwjaarsgeschenk, waarvoor hem zelf toen

1 Een tweede portret aldaar met den naam van Thomas Morus gedoopt, stelt, naar de juiste opmerkingen van Thoré (W. Bürger) en Woltmann, kennelijk een gansch ander persoon voor.

een gouden beker, als tegengeschenk, gegeven werd. Het prijkt thans in 't Welfenmuseum te Hannover. Een kleine twee jaar te voren was Holbein voorts door den koning naar het vasteland afgevaardigd, om, na den dood zijner Jane, het portret van Kristina van Milaan te maken, die hij toen van zins was,

tot zijn vierde vrouw te nemen. Wij danken daaraan het voortreffelijke stuk, thans op 't kasteel van Arundel gevonden, en daardoor aan slechts weinige kunstvrienden bekend, maar wellicht het schoonste werk van den schilder thans in Engeland voorhanden. Toen zijn huwelijksplannen met Kristina, om staatsredenen afsprongen, en men 't oog voor hem op de meer eerzame en stemmige, dan talentrijke Anna van Kleef liet vallen, werd Holbein ook derwaarts gezonden, om het uiterlijk aanschijn der aanstaande koningsbruid af te beelden, en volbracht die taak, gelijk zich van hem verwachten liet. Het is niet de schuld zijner kunst echter - gelijk men het wel heeft willen aangeven - dat de minder schitterend begaafde vrouw haar koninklijken gemaal tegenviel, en hij, daar zij ‘hem niet zoo goed beviel, als men van haar gesproken had’, haar zoo spoedig weder verstiet. Holbeins portretkunst toch - wij komen er aanstonds op terug - was bij uitstek waar. Door het verstooten der vierde, had hij al spoedig gelegenheid ook de vijfde vrouw voor zijn koninklijken meester te schilderen, die vervolgens maar al te spoedig, doch met meerder schuld, haar hoofd onder beulshanden laten moest. Het portret is echter van minder omvang en waarde dan die van Anna of vooral van Kristina en Jane, en als miniatuur in de boekerij te Windsor te zien. Ook Katharina Howards oom, de hertog van Norfolk en haar schitterende maar rampspoedige neef de graaf van Surrey, werden door Holbein geschilderd. 's Konings zesde vrouw, Katharina Par, daarentegen schilderde hij niet. Wij vinden echter uit deze zijn beide laatste levensjaren, 1541 en 1542, wel twee burgerlijke portretten van zijne hand, die mede tot zijn beste werken behooren. Een jong mensch van 28 jaren op 't Belvedere te Weenen, en een onbekende op 't Mauritshuis in den Haag, dien men voor Thomas Morus heeft willen doen doorgaan. Zijn hoofdverdiensten, als portretschilder, is dan ook (naar Woltmanns opmerking), dat hij met zijn kunst aan geen bepaalde klasse of stand van menschen gebonden is, maar elken rang, geslacht en leeftijd naar hun eigen aard weet te treffen. ‘Die man schildert levendige gelaatstrekken en geen doode maskers!’ riep de Italiaan Piazetta uit, toen hij de Bazelsche Madonna zag; en inderdaad kan men van Holbein zeggen, dat hij ieder persoon alles weet te geven wat haar toekomt, alles uit haar doet spreken wat in haar ligt, zoodat wij, bij 't aanschouwen slechts aan haar zelf denken, en den kunstenaar, die haar ons afbeeldde, bij 't beeld vergeten. Het meeste verwantschap heeft Holbeins penseel in dezen met dat van Rafaël. Ook deze paart met den fijnsten smaak de hoogste nauwkeurigheid, weet, gelijk bij 't portret van den scheelzienden kardinaal Inghirami te Florence, ook het leelijke met de meeste oprechtheid terug te geven, en verheft in die des pausen het portret geheel tot de hoogte van den grootschen geschiedstijl.

Niet als koninklijk portretschilder alleen echter, ook in dienst der nijverheid was Holbein zoo te Londen als te Bazel met het gelukkigst gevolg werkzaam. Hij werkte voor houtsnijders en glasschilders, goud- en wapensmeden; met name zijn ons uit Engeland schetsen voor dolkscheden - waarvan een met een Doodendans, de andere met eenige droef eindende vermaarde liefdesgevallen, bewaard. Buitendien vindt men een aantal ontwerpen voor bekers, kannen, zoutvaten, enz. Een der schoonste nijverheidswerken van Holbein is echter dat van een uurwerk ten dienste des konings, in teekening op het Britsch museum bewaard. Hij maakte het ten behoeve van 's konings kameraar Anthony Demy, die het uurwerk zelf op Nieuwjaar 1544, aan den koning vereerde. De geestvolle ontwerper was toen, helaas! reeds eenige maanden dood. In 't najaar van 1543 woedde te Londen, gelijk reeds meermalen vroeger, de pest, en in October van dat jaar werd ook Holbein door haar in 't graf gerukt; elf jaar vroeger dan men oudtijds, volgens Karel van Manders zeggen, plag te wanen. Zijn testament, dat in 1861 in 't Archief der Sint Pauwelskerk teruggevonden werd, wijst het uit. Hij gelast daarbij zijn have en paard te verkoopen,

zijn schulden te betalen, en zijn twee, te Londen verpleegde natuurlijke kinderen, uit het overige te onderhouden. In 't onderhoud van vrouw en kinderen in Zwitserland, was door de nalatenschap van zijn overleden oom Sigismond voldoende voorzien.

*Italiaansche school*
*Historie, Landschap, Veldslagen*

## Salvator Rosa
## 1605-1673

Salvator Rosa, bijgenaamd Salvatoriello, werd te Renella in het koningrijk Napels in 1605 geboren. Zijn vader was arm; zelf werd hij in een klooster opgevoed; maar men wilde hem daar niet langer houden, omdat hij zoo buitensporig veel van muziek hield en zich bijna nergens anders meê bemoeide.

Het schijnt dat hij veel schilders in zijn familie had en bij een oom en een schoonbroeder het penseel en palet leerde hanteeren. Weldra begon hij in de

omstreken van Napels naar de natuur landschappen, zeestukjes en figuren te schilderen.

Op zijn achttiende jaar ging Salvator zijn g i r o of kunstreis maken. In plaats van scholen te bestudeeren, drong hij door in Apulië en Calabrië, in dat woeste bergland, waar bandieten huisden, die door hun haat tegen een

vreemd juk en hun liefde voor de Italiaansche vrijheid zich soms hun gruwelstukken deden vergeven, - waar ook de schilderachtige ruïnen van het Magna Graecia der Romeinen te vinden waren, de overblijfselen van de bouwkunst der Grieksche kolonisten, die zich langs de kusten der golf van Tarente kwamen nederzetten. Daar dwaalde Salvator tusschen de oude steenen, die vroeger een stad hadden gevormd; daar zag hij Korinthische kapiteelen half bedolven onder een ingestorte rots der Apennijnen, gebroken kolommen waartusschen een stortvloed ruischte; daar vond hij een bodem, geroost door de zon en gescheurd door de vulkanen: naast de puinhoopen der kunst, de puinhoopen der natuur. Daar ontmoette hij Calabrische roovers, wachthoudend op de rotsen, Spaansche soldaten, dobbelend op een steen, gewapende monniken, uit hun versterkte kloosters afdalend om tegen Spanje saâm te spannen, ruwe jagers eindelijk, die het wild of den vijand gingen opsporen. Die vreemde, typige figuren behoorden bij het landschap, en Salvator Rosa had maar te kiezen.

Bij het zien van zijne etsen treft de natuurlijkheid, waarmeê de kunstenaar zijn soldaten en bandieten heeft weêrgegeven. 't Is duidelijk dat hij onder die menschen moet hebben geleefd, 't zij dan vrijwillig of gedwongen.

In Napels teruggekeerd had Salvator het daar een tijd lang zeer ellendig. Hij moest, na den dood van zijn vader, zijne familie onderhouden en verkocht de menigvuldige schilderijen of liever schetsen, die hij veelal op papier maakte, voor weinig geld.

Eens zag de schilder Lanfranc, die te Napels vorstelijk leefde, een landschap van Salvator Rosa te koop hangen. Het stuk stelde Hagar voor in de woestijn, en was pittig en warm gedaan. Lanfranc kocht het stuk, en, toen dit bekend werd, begon men Salvator wat meer voor zijn werk te geven.

Behalve de woeste landschappen en zeestukken, gestoffeerd met de herders, roovers, soldaten en stroopers, die de kunstenaar in Calabrië had gezien, leerde hij bij zijn vriend Aniello Falcone ook gevechten schilderen. Maar hoe verscheiden zijn talent, hoe snel zijn penseel ook waren, hij kon in Napels, grootendeels ten gevolge van zijn onafhankelijkheid van karakter, niet vooruitkomen en besloot naar Rome te gaan. Ook daarop had hij echter geen zegen; na een kort verblijf keerde hij, door gebrek ontmoedigd en verjaagd, naar Napels terug om er van eene ziekte te herstellen. Hier vond hij zijne geheele familie in ellende, en de kunstenaars tegen hem in 't harnas, maar toch belette zijn karakter hem met hun bende, die zich niet schaamde zich de *dependenti*, de afhangelingen van Espageoletta en andere hoofden te noemen, mede te doen. Integendeel bleef zijne satire hen met de pen vervolgen. Toen alle hoop voor goed vervlogen scheen, brak de zon weder door. De jonge abt Mercuri, arm als Salvator, met wien hij in het college van Somasea geleerd had, was zijn vriend en bewonderaar. Deze geraakte in dienst van kardinaal Brancaccia. Op zijn raad ging hij in 1635 weder naar Rome en werd door Mercuri met open armen ontvangen en in zijns meesters paleis geherbergd. Hij beschilderde den gevel van het bisschoppelijk paleis te Viterbo, werwaarts hij Brancaccia gevolgd was, met spelende zeemonsters en moest voor den kardinaal een altaarstuk voor de kerk della Morte vervaardigen. Een jaar slechts bleef hij bij den kardinaal; ‘de vrijheid kan niet betaald worden,’ zeide hij, en weder keerde hij naar Napels terug. Van tijd tot tijd zond hij van daar zijn werk naar Rome, zoo onder anderen een Prometheus, verscheurd door den gier.[1]

1 Passeri zegt dat dit stuk voorstelt: Titius door den gier verscheurd. Eene dergelijke schilderij is in het Kon. Kab. te 's Gravenhage, met verschillende anderen van Salvator Rosa's hand, waaronder twee schoone landschappen.

Ofschoon deze Promotheus zeer realistisch voorgesteld was, wekte toch de geweldige lichamelijke smart, er in uitgedrukt, een ontzachelijk succes in Rome. Zoodra Salvator dit vernam, vertrok hij weder naar de wereldstad, waar hij niet twijfelde, of men zou hem thans in de akademie van Sint-Lukas opnemen.

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

DE VERLOREN ZOON.

Dit gebeurde echter niet, en de kunstenaar was daarover zoo geraakt, dat hij zijn penseel wegwierp en zich aan de muziek en de letteren wijden ging. Reeds in zijn jeugd had hij liederen gedicht, die hij met de luit accompagneerde; zoo ook deed hij thans, en weldra was hij de ziel van een letterkundige vereeniging. Bij het karnaval van 1639 vervaardigde hij een stuk, waarvan hij de rollen onder zijn vrienden verdeelde en voor zich zelf die hield van Coviello, een kwakzalver.

Zoo trok hij onder den naam van den acteur Formica Rome door in een met ossen bespannen en groen gemaakten wagen, en nooit hadden de Romeinen zoo gelachen, als toen hij zijn dranken en poeders aanbood met macht van aardige en scherpe zetten, vooral tegen de gevierde schilders en poëten, en afgewisseld door bevallige liederen, gezongen bij het tokkelen der luit, zoodra hij merkte dat lieden van smaak zich onder de menigte voegden. Men vroeg elkander af, wie toch die geleerde kwakzalver en poëtische lazzaroni wezen kon, en toen signor Formica eindelijk zijn masker afnam, werd Salvator Rosa de held van den dag, die weldra in alle gezelschappen om zijne muziekale en improvisators gaven om 't zeerst werd gezocht.

Aangemoedigd door de luide toejuiching, wilde hij thans ook de dichtkunst van zijn tijd, die in een pedant en geesteloos academisme vervallen was, hervormen, even als hij verlangde het de schilderkunst te doen. Op een villa bij Rome, Vigna de' Mignanelli, richtte hij een schouwburg in, waar een tooneelstuk van zijne hand zou worden opgevoerd. Zelf speelde hij meê, en, toen hij later weder naar zijn atelier terugkeerde, verhoogde de naam, dien hij zich als acteur en dichter gemaakt had, trots het woedende kabaal dat zich tegen den onafhankelijken satiricus verhief, de waarde van zijn schilderwerk en werd hij met bestellingen overladen. Onder anderen vervaardigde hij nu de Verloren Zoon voor den prins van Sonnino. Het heerschende academisme en de zoogenaamd klassiekgezinde geest wilden hem echter niet als historieschilder erkennen en wezen altijd op zijne landschappen en genrestukjes. Dit verdroot hem uitermate.

En toch, al is in de historieschilderkunst zijn talent, vooral in de vinding en actie, niet gering te schatten, hij was in de eerste plaats groot in zijn gevechten, zijn landschappen, zijn zeestukken en zijn groepen van soldaten en bandieten. Hij had van de natuur een nieuwe zijde weten te grijpen: de somberheid van zijn naakte rotsen, de verlatenheid van zijn eenzame klippen wekken een siddering op. Daardoor heeft hij de romantiek in Italië geschapen.

Doch de kunstenaar wilde zich juist naam maken in de historieele kunst, en van daar dat aan zijne roemzucht menige wond werd toegebracht. Dan ontlastte hij zijn bitterheid en satirieke luim in allegorische schilderijen en in satiren, en onder anderen in twee stukken: de Vergankelijkheid van 't menschelijke leven, en de Godin der Fortuin. Dit laatste was eigenlijk een satire met het penseel; het stelde de geblinddoekte godin voor, zooals zij hare schatten wegwerpt aan vuile beesten, boeken strooit voor ezels en paarlen voor zwijnen. Schilders, kardinalen, groote heeren, konden zich allen in die allegorie beleedigd achten, en 't publiek begon hen dan ook reeds in de tentoongestelde schilderij te herkennen en te noemen. Salvator moest schriftelijk verklaren, dat hij met deze en die figuur op zijn stuk geen kwetsende bedoeling had gehad; maar de storm was zoo hevig, dat hij het voorzichtig oordeelde naar Florence te wijken, op uitnoodiging van Giovanni Carlo de Medici, die hem de bescherming van zijn broeder den groothertog toezeide. De groothertog ontving hem zeer beleefd en droeg hem menig werk op.

Salvator begon met te Florence een gevecht te schilderen, en daar hij uitmuntte in dit genre, waarbij hij al zijn vuur, al de energie die hij in de bewegingen en gelaatsuitdrukkingen te leggen wist, al de onovertrefbare kracht van zijn toetsen aanwenden kon, maakte hij met dit stuk een hoogst gunstigen indruk. Hij schilderde in Toskane nog een aantal landschappen, havens en ruïnen, ook een Diogenes en een Democriet. Deze laatste figuur maalde hij dikwijls: hij zette den droefgeestige op een puinhoop en liet hem daar met het hoofd op de hand geleund, treurig staren naar menschenbeenderen, oude helmen, geraamten, doode vogels, gebarsten zerken, geschonden overblijfselen van antieke kunst, verscheurde boeken, kortom allerlei beelden van verwoesting en dood.

Toch was die sombere schilder ook te Florence zeer gezocht om zijn geest, zijn vriendelijken omgang, zijn vroolijke buien, zijn onbekrompenheid. Hij speelde er ook weder komedie en werd zeer toegejuicht in de rol van Pascariello, een soort van Napolitaanschen commissionair.

DE TOOVERES VAN ENDOR (In den Louvre).

In 1652 keerde de kunstenaar naar Rome terug. Hij liet in het paleis Pitti te Florence een zijner meesterstukken, Catilina's samenzwering, achter, een doek dat hij te Volterra, op de plaats zelf waar Catilina streed en verslagen werd, ontworpen had. Daarentegen bracht hij te Rome mede de

Signora Lucrezia, eene onbemiddelde maar schoone en goed opgevoede vrouw, die hem trouw bleef tot aan zijn dood.

Die dood viel voor te Rome, in zijn huis op de Monte Pincio, den 15den Maart 1673. Vóor zijn sterven had hij Lucrezia, die hem twee zonen schonk, getrouwd.

Gedurende de laatste twintig jaren zijns levens werkte hij schier alleen voor koningen, kardinalen en prinsen. Monsignor Corsini, die door den paus als nuncius naar Lodewijk XIV werd gezonden, wenschte dezen monarch een stuk van Salvator aan te bieden. Geheel vrij in zijn keuze, maalde de schilder zijn grooten Veldslag, thans nog op den Louvre te Parijs als het meesterstuk in dat genre geroemd. Salvator zelf schreef op 17 Augustus 1652 aan zijn vriend Ricciardi:

'Na rijpelijk overwogen te hebben wat het geschiktste geschenk voor den koning zijn zou, heeft monsignor Corsini besloten, mij een grooten veldslag te doen schilderen, van dezelfde afmetingen als mijne Bacchanaliën, die gij kent. Ik heb maar veertig dagen tijd om het stuk te maken, want monsignor vertrekt in 't laatst van September. Daar hij begreep dat geen ander schilder genoegen zou hebben genomen met een zoo korten termijn en zou hebben willen werken in de heete Augustusdagen, heeft hij de 200 dukaten toegestaan, die ik voor het werk eischte. Ik van mijn kant heb de gelegenheid met liefde aangegrepen, niet alleen om de aanzienlijke som, maar ook om de groote eer dat een van mijne stukken zal dienen tot geschenk van een stad als Rome aan een vorst als Frankrijks koning.'

Deze veldslag munt bovenal uit door eenheid: de geheele compositie, het koloriet, de toets, alles werkt mede om den vreeselijken indruk te verhoogen, en nooit zag men huiveringwekkender mengelklomp van menschen en paarden, van woedende strijders, vertrapte, gewonden en verscheurde lijken. 't Is of men die soldaten ziet trillen en schokken, of men hen hoort huilen van wanhoop en razernij. En overal in de rondte zijn beelden van verwoesting: op den voorgrond een vervallen zuilenrij, op den achtergrond in vlam gestoken schepen aan den voet van sombere klippen, terwijl de rook van den brand de bewolkte lucht nog meer verduistert.

Toch begon Salvator ook nu weder stukken te schilderen met levensgroote figuren, waarvoor hij de onderwerpen uit Plutarchus en den Bijbel ontleende. Zoo vervaardigde hij in 1668 de Tooveres van Endor, de schim van Samuel oproepende. Voor den markies de Nerli maalde hij zijne eerste schilderij voor eene openbare plaats bestemd, namelijk voor de kapel van Nerli in de Chiesa de' Fiorentini. Dit altaarstuk stelt het martelaarschap van de heiligen Cosmus en Damianus voor. Deze compositie werd ten toon gesteld, en toen hij 's avonds op zijne gewone wandeling op den Monte Pincio twee zijner vrienden ontmoette, riep hij hun toe: 'Zal men nu eindelijk gelooven dat ik groote figuren schilderen kan? Laat Michel Angelo uit den hemel komen en het naakt eens beter teekenen dan ik, als hij kan!'

Het was het laatste groote stuk van Salvator Rosa. Men bood hem er duizend daalders voor aan in een fluweelen beurs op een zilveren schaal, en, minder baatzuchtig dan hij ijdel was, zond hij een derde van 't geld terug. De markies echter stuurde het hem weder, met het bericht, dat hij besloten had in dezen wedstrijd overwinnaar te blijven. Rosa gaf zich nu gewonnen, maar eenige dagen later zond hij den markies voor diens galerij een zijner prachtigste landschappen.

Waterzuchtig geworden, kon hij niet meer schilderen, zijn geestdrift was uitgedoofd en hij sleepte zich naar 't graf.

Hij liet een collectie van een tachtigtal etsen na, zeer schoon, vrij en geniaal bewerkt. De figuren zijn wel wat gemaniëreerd, maar toch origineel en vol uitdrukking; het landschap is onberispelijk: dan eens zijn het bekoorlijke lusthoven, dan weder half naakte, knoestige boomen. Nog vond men in zijne nalatenschap zes satiren, waarvan er een de dichtkunst behandelt.

Salvator Rosa stelde zelf zijn talent zeer hoog: hij had dan ook stoute gedachten, een fiksche manier, gloed en effekt. Als mensch scheen hij met zijn elegant uiterlijk, zijn talenten, zijn vroo-

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

lijkheid en hoffelijkheid voor de wereld geschapen, maar zijn lichtgeraaktheid wekte spoedig de bitterheid van zijn karakter op, en dan maakte hij zich veel vijanden onder zijn vele vrienden. Als kunstenaar en als mensch zal hij een type blijven.

Wat zijn geheele wezen kenschetst is de bewustheid van de gebreken van zijn tijd en de drang om, fier op zijn talent, daar tegen in te gaan. Hij was een novateur, een hervormer, met een scherp oog, een bijtend en weelderig vernuft, met de beste gaven, aan zijn landaard eigen. In zijne geestige gesprekken en conversazioni, in zijne hekelende gedichten, als improvisator, als musicus, als schilder, als mensch, trok hij te velde tegen zijn tijd, was hij zijn tijd vooruit. Hij streed voor politieke en maatschappelijke vrijheid, spaarde de geestelijken niet, hekelde den academischen geest in de litteratuur en in de kunst, ijverde voor een natuurlijker, moderner opvatting, vervolgde met bloedige satire de geestelijke muziek, gordde zich aan voor de nationale comedie, tegen de officieele die in de mode was. In niets wilde hij zich aan het gebruikelijke onderwerpen als 't hem niet goed dacht. Strijd tegen eigenwaan, afhankelijkheid, valschen smaak, middelmatigheid - vergeeft men nooit, zelfs niet aan een schitterend talent. Geen wonder dan ook, dat Salvator Rosa zelfs nog tot na zijn dood bloot stond aan allerlei vervolging.

LANDSCHAP IN DE ABBRUZZEN (In den Louvre).

Veelbewogen was het leven van dezen merkwaardigen man, die op een zijner allegorische doeken de spreuk schilderde:

Nasci poena - Vita Labor - Necesse mori.[1]

In de Santa Maria degli Angioli alle Ferme werd Rosa begraven; zijn borstbeeld, hem door zijn zoon Agosto gewijd, siert het graf, benevens het volgende opschrift, door den generaal der Jezuiten, P. Oliva, opgesteld:

D.O.M. SALVATOREM ROSAM NEAPOLITANUM PICTOREM SUI TEMPORIS NULLI SECUNDUM POETARUM OMNIUM TEMPORUM PRINCIPIBUS PAREM AUGUSTUS FILIUS HÎC MOERENS POSUIT. SEXOGENARIO MINOR OBIIT ANNO SALUTIS M.DC.LXXIII IDIBUS MARTII.

1 De geboorte moeielijk - het leven zwaar - de dood onvermijdelijk.

*Hollandsche school*
*Histoire, Allegorie, Portret*

## Henricus Goltzius
## 1558-1617

Voor het koor in de Groote Kerk te Haarlem lag een grafzerk, welks koperen plaat allengs door de voeten der kerkgangers werd afgesleepen. Wat onder de voetzolen der onoplettende voorbijgangers aldus verdween, het in 't latijn gestelde opschrift, luidt in 't hollandsch aldus:

> Ter gedachtenis van Hendrik Goltzius, een man zonder wederga, voortreffelijk plaatsnijder, zeer beroemd schilder, ja in alle deelen der schilderkunst wel ervaren, hebben Margareta Jansdr., haren beminden echtgenoot, met wien zij te Haarlem XXXVI jaren geleefd heeft, en

Jacobus Goltzius zijn zeer waarden broeder, dit gedenkteeken doen stellen.
Jacobus Matham heeft het zijn behuwdvader, wien hij grootelijks verplicht was, uit dankbaarheid in koper gesneden en gegraveerd. Hij stierf te Haarlem Anno CIↃIↃCXVII den I$^{n}$ Januarij, in zijn LIX$^{e}$ levensjaar.

Het koper waarop Goltzius zijne eigene vindingen en de meesterstukken van andere schilders graveerde, heeft duurzamer zijn naam gevestigd, en de daarmeê versierde bladen papier hebben langer geleefd dan het steen en koper op zijn graf. Een levendige voorstelling van het werken eens

kunstenaars leent evenwel ook gaarne duurzaamheid aan zulk eene den mensch vereerende getuigenis van echtgenoot, broeder en zoon. Zoo zij daarom deze getuigenis hier opneemt, zij voegt er nog die van een vriend bij. Karel van Mander schrijft in zijn in 1604 te Haarlem verschenen schilderboek van:

‘Goltzius, die nu dit Jaer 1604 een Man is van 46 jaren, en (Gode lof) nu redelijck te pas en ghesont, dat mij hertlijck lief is. Want also Plato danckte, gheleeft te hebben ten tijde van Socrates: Soo verblijd' ick mij oock te hebben gehadt meer als twintigh Jaer met mijnen vriendt, den heel const-liefdigen Goltzio, vriendelijcken omgangh en kennis.’

Aan die beide laatsten danken wij het verhaal van Goltzius' leven, waarvan wij aan van Mander's hand een getrouwe voorstelling kunnen geven.

Hendrik Goltz, wiens naam more solito verlatijnscht werd, was van een oud en deftig geslacht te Mulbrecht, een dorp in 't land van Gulik, niet ver van Venlo, in 1558 geboren; 't was eenige dagen voor Pauli bekeering, in februari. De kunst was in zijn geslacht te huis. Zijn overgrootvader Hubrecht (te Venlo) was schilder, diens broeder Sybrecht beeldsnijder; Jan, zoon van Hubrecht, was schilder en twee van diens zusters huwden schilders; uit den echt der eene sproot de historieschrijver Hubrecht Wurtzburgh, die echter den naam Goltz bleef voeren. Jan Goltz had een zoon, mede Jan genaamd, die glasschrijver was en te Mulbrecht woonde. Van dezen was onze Hendrik een zoon. 't Was een wild en sterk kind, dat zich niet alleen erg kwetste aan den neus en tweemaal in 't water viel, maar ook zijne beide handen in 't vuur deerlijk schroeide, zoodat de rechterhand er een ongemak van behield. De ouders trokken naar Duisburg, en Hendrik, toen vier jaar oud, werd daar ter school in 't A B C, het spellen en lezen onderricht, maar de pen maakte al ras meer mannekens dan letters. Toen hij 7 of 8 jaar telde, teekende hij in huis de muren en planken vol met ‘elephanten, kameelen en andere groote dingen.’ Zijn vader deed hem dus teekenen leeren en voorts glasschrijven en schilderen. Uit eigen lust ging hij straks aan het etsen en beproefde met zijn verminkte hand het snijden in het koper. Dit gelukte zóozeer dat Coornhert, vier mijlen van Duisburg wonende, en voor wien hij reeds ‘perken’ geteekend had, hem bij zich wilde nemen. Maar 't accoord beviel Goltz niet en hij bleef zich zelven oefenen, terwijl Coornhert hem voortdurend werk gaf. Dezen volgde hij ook met zijn ouders naar Haarlem, waar hij voor Coornhert en Philip Galle arbeidde, terwijl de eerste hem op de beste wijs in zijne kunst onderrichtte.

Goltz was nog maar 21 jaar oud toen hij met de weduwe Matham in 't huwelijk trad, wier zoon Jacob hij van jongs af opleidde voor de kunst van plaatsnijden. Zoo jong gehuwd en aan huis gebonden, mag wellicht het gezegde van Van Mander in zijn geest gespookt hebben:

> Wech dan lichte schoenen, niet meer men reist er,
> Men wort al haest geblockt vast aan een vreyster.

Hij begon zwaarmoedig te worden en kwijnde gedurende drie jaren. Zijn leven aan een zijden draad ziende hangen, zonder baat van medicijnmeesters, besloot hij naar Italie te reizen, om voor zijn dood ten minste al zijn schoon van kunst en natuur te zien. Daar zat, dunkt mij, de kwaal van Goltz. Een vurige liefde trok ook hier te lande, reeds sedert meer dan een halve eeuw, alles wat kunstenaar was naar Italie. De herleefde oudheid en de heerlijkheden der moderne kunst, voor een groot deel haar gevolg, oefenden haar toovermacht uit op al wat aan deze zijde der Alpen woonde. Dat was een hartstocht, een idée fixe geworden bij duizenden, en het werd het ook bij Goltzius.

Onder de vroege werken van Goltzius behooren: De voorzichtigheid den mensch op zijn einde doende letten, vier ronde prentjes van 1578; prenten naar teekeningen van A. de Weerdt, in 1580; een ‘historietje’ van Lucretia door hem geïnventeerd; vier prenten van Ruth, in 1580. Van dien

tijd dagteekenen zijn studiën naar teekeningen van Spranger, naar Heemskerk, Frans Floris, Blokland.

DE URENVAN DEN DAG: - DE OCHTEND.

Geheel in Sprangers geest sneed hij diens Godenbanket; voorts zijne Roomsche helden van 1586, zijn Vaandrigs en Officieren en vele portretten. Wat zijne inventiën aangaat, zijn geest vermeide zich toen in 't vernuft der rederijkers, en even als dezer kunst van retorijke bracht zijn graafijzer gaarne allegorische en vernuftige zaken voort en plaatste een ‘sinneke’ in zijn tafereel, zooals b.v. een vrouwtje met slangen en duiven, naar de gelijkenis van Jezus, en in 't verschiet dezen voor Pilatus staande, een sinneke van: eenvoudig te zijn als de duiven en voorzichtig als de slangen. Zijne graveerwijze was toen, naar 't voorbeeld van de oude, toen heerschende school van Coornhert, Galle, de Wierixen, Queborn, Sadeler, uiterst net en fijn. Dit ziet men in zijne kleine portretten van Willem I en Charlotte de Bourbon, van 1581, van Zurenus, van 1588, en anderen. In deze doet zich zijne groote vastheid en nauwkeurigheid van teekening zien; maar in zijne grootere figuren en eigen vindingen teekent zich de smaak van zijn tijd af, in het gezochte, gezwollene, waarvan het door hem in koper gebrachte en zeer bewonderde werk van Spranger hem een voor-

beeld was. Bij evenzeer overdreven houdingen, vindt men in zijne Roomsche helden echter breeder en opener artseeringen, terwijl zijn groote Hercules met zijn sterk uitkomende spieren reeds de breedheid en stoutheid aankondigt waartoe zijn anders fijne stift ook bekwaam zou worden.

Goltzius was ook uiterst handig met de pen. Wanneer wij de penteekeningen uit dien tijd beschouwen, doet zich van zelf de vergelijking op met de schrijf- en penneconst die toen in sierlijke letters en groote of in elkander gewerkte krullen en arabesken haar zwier en vastheid toonde, en brengt men de exemplaer-boecken van een van de Velde en anderen in verband met de graveerwijze van dien tijd. Van Mander kende niemand zoo vast en vaardig als Goltzius om met de pen een beeld uit de hand, zonder schetsen, te trekken. Dezelfde kunstenaar zag, toen hij te Haarlem kwam, in 1583, in Golzius' voorhuis groote doeken waarop hij met geoliede kool of zwart krijt de zeven planeten had verbeeld.

Ook had hij in wit en zwart met olieverw een fraaie compositie geschilderd, de heldendaad van Mutius Scaevola voorstellende. Waarschijnlijk voerde hij ook voor zijne reis de teekeningen met de pen op pergament uit, en die composities die hij, daar het pergament hem te klein viel, evenzeer met de pen op ‘geprimuerde of van olieverw bereijde doeken’ teekende, waarin hij de naakten hoogte en hier en daar met verwen kleurde. Op deze wijze behandelde hij eene naakte vrouw met een lachenden satyr, een stuk dat in de galerij van den duitschen Keizer opzien en bewondering wekte.

Intusschen haakte hij, zooals zijne onderwerpen ook toonen, naar het geboorteland van de poëtische inventiën en de stoute composities. Verscheidene leerlingen en zijn drukker thuis latende, vertrok hij in 't laatst van October 1590, vergezeld van zijn knecht. Van Amsterdam ging hij naar Hamburg, vandaar te voet door Duitschland. Al ras werd hij beter en beter. De nieuwe, fraaie gezichten, de reis, genazen hem reeds en deden zijn vrolijkheid herleven. Hier en daar deed hij zijn knecht voor den meester doorgaan en hoorde dan over Goltzius praten, soms met kleinachting, soms met verstand, want reeds waren zijne werken in Duitschland bekend. Te Munchen deed hij zich bij Sadeler, als een kaaskooper uit Holland voor en men sprak er over Goltzius en diens Hercules, die zeer door Sadeler geroemd werd.

Den 10$^{den}$ Januari kwam hij in zijn ‘gewenschte Room’. Zich boerachtig en op zijn Duitsch kleedende, bleef hij daar eenige maanden, zich noemende Hendrik van Bracht. Als een eenvoudige leerjongen begaf hij zich aan 't teekenen naar de antieken, afgeleid noch gedeerd door de in Rome woedende besmettelijke ziekte, die de aangetasten soms op straat deed neêrvallen en sterven. Tot tijdverdrijf ging hij naar de winkels, waar met andere ook zijne prenten te koop hingen en deed zijn winst met de uitgelokte opmerkingen. Op 't eind van grasmaand ging hij naar Napels met den zilversmid Jan Matthijssen Ban, zijn ‘trouwen en kortswijligen reisgezel’, en een geleerd jong edelman van Brussel, Philips van Winghen. Deze, een kundig oudheidbeoefenaar, had van Ortelius gehoord dat Goltzius in Italië was, maar kende zijn reisgezel niet. Vurig begeerde hij hem te zien en sprak telkens dit verlangen uit, totdat Matthijssen hem zei: ‘Dit is Goltzius’. Te Terracina gekomen, zeî hij 't weêr, maar van Winghen geloofde 't nog niet. Eindelijk stak Goltzius zijn verminkte rechter hand uit en toonde de saamgevoegde letters H G, die zijn neusdoek even als zijne prenten merkten. Van Winghen verbleekte en viel hem om den hals. - Na zijn verblijf te Napels, waar hij onder anderen een antieken zittenden Hercules teekende, gingen zij weder naar Rome; dien tocht deden zij met een der galijen van den paus, omdat Goltzius de naakte slaven onder 't roeien wilde bestudeeren. Te Rome maakte hij zich nu bekend. Na dit tweede verblijf aldaar, vertrokken hij en Matthijssen den 3$^{den}$

Augustus 1593 te paard naar Bologna, Venetië, Trente, Munchen enz. Overal bezocht hij de kunstenaars en teekende veler beeldtenis. Frisch en gezond kwam hij te huis. Doch kort daarna - was 't heimwee naar Italië? - begon hij weêr te kwijnen. Door het gebruik van de melk eener geit, daarna van die eener vrouw, en zeker niet het minst door het nemen van de hem

bevolen gezonde beweging, herstelde hij geheel, en kon hij al zijne krachten aan de kunst wijden.

DE VIJFDE SCHEPPINGSDAG.

Met groote vlijt en ernstige studie had hij de antieken, het leven en de groote italiaansche meesters bestudeerd. Vast had hij zich de werken der laatsten in 't geheugen geprent, in Raphael de gratie, in Correggio de vleeschachtigheid, in Titiaan het koloriet, in Veronèse de pracht, in Buonarotti den zwier en het ongemeene van wendingen en houdingen bewonderende. ‘De inlandsche dingen voldeden hem niet meer.’ Het was een lust, zegt van Mander, hem te hooren spreken, ‘zijn woorden waren al gloeiende carnatiën, en gloeiende diepselen, en dergelijke ongewone of weinig gehoorde verhalen.’ Zijne kunst was geheel hervormd naar de toen ‘modern’ genoemde beginselen. Groote fijnheid bleef hem soms eigen, maar zijn begrip was breeder en edeler geworden. Zijn zin voor de sterke uitdrukkingen en wendingen vond thans niet meer in Spranger, maar in Michelangelo voedsel. Zoo hij als graveur aan het hoofd staat van een nieuwe richting, als teekenaar van het menschenbeeld, neemt hij, mijns inziens, evenzeer een hoogen rang in, waar nauwelijks een ander Hollander, in die richting namelijk, hem overtreft. In zijne kleine portretjes, met potlood op perkament of daartoe bereid papier geteekend, zijn de fijnheid, de gevoeligheid, het modelé, de vastheid, de eenvoudige natuurlijkheid bewonderenswaardig. De heer van der Willigen

bezit van hem onder anderen een juweeltje, een portretje van hem zelven, aldus uitgevoerd, gemerkt HG AETAT 57 1615, met zijn merkwaardig zinspelend devies EER BOVEN GOLT. Onder de prachtige portretten op perkament die de heer J$^{b.}$ de Vos bezit in zijne onwaardeerbare verzameling, munten uit: Prins Hendrik, Jean Niquet, Conradus Schoneus, rector te Haarlem 1590, Jacobus Matham, Nicolaas Lubbert van der Weyden, burgem. te Haarlem. Dezelfde collectie bevat eenige portretten met zwart en rood krijt, als van Goltzius' moeder, van Hugo de Groot in zijne jeugd en een zeer merkwaardig portret van Vondel als knaap van een tiental jaren. In het museum Fodor vindt men 8 portretten, en daaronder die van Anna en Maria Tesselschade, uitnemend met zwart krijt en roodaard geteekend, gedateerd 1612. Het Teyler-museum bevat een onwaardeerbaren schat van teekeningen van Goltzius in allerlei manier. Daar kan men zijne in Rome gemaakte studiën nagaan. Deze bestaan in standbeelden met zwart krijt geteekend; in 68 stuks studies naar de groote italiaansche meesters, waaronder de lybische, cumaeasche en tiburtijnsche Sibyllen, fijn en vast op bruinachtig papier geteekend met een penomtrek, een enkele zacht gewasschen tint in 't bruin en gehoogd met een weinig wit. Deze zijn uitmuntend fraai, maar niet minder schoon zijn de groote met roodaard geteekende studies, een torso, twee standen van de paardentemmers en hun paarden, de welbekende groepen van Monte Cavallo, en anderen. Vooral deze laatste zijn zóo gedaan dat men niet weet of men meer de buitengewone vastheid, de kennis, waarmeê ze gebootseerd zijn bewonderen moet, dan wel de fijnheid, de gevoeligheid, de teêrheid en de zonnige weêrglansen. Van later tijd, 1606, dagteekenen een aantal figuren uit het leven, boeren, kooplui enz., op rood getint papier met de pen uitgevoerd. Andere zijn weder met de pen geheel als gravure behandeld. Prachtig is ook de levensgroote kop, met kleuren geteekend, naar den hond, op Goltzius' gravure als die van Frisius wereldberoemd.

Maar wij moeten den graveur nog bewonderen in zijn werk na zijne reis. Dan is zijn werk breeder en kloeker geworden, zijn vormen edeler, zijn graafijzer stouter en forscher in de vaste artseeringen. Nu graveerde hij zijn Jesaia van Raphael, de Galathea, door hem te Rome in het paleis Chigi geteekend, enz. In dit laatste stuk is de behandeling rustiger, hoewel het vleesch wat meer zachtheid zou eischen. Voorts den Hercules Farnese, den Pythischen Apollo, den Hercules Commodus met den jongen Ajax in zijne armen.

De zoogenoemde ‘meesterstukken’ van Goltzius, door hem aan den hertog van Beyeren opgedragen, die hem met een gouden keten en penning vereerde, verdienen werkelijk dien naam. Het zijn zes groote composities van eigen vinding, doch waarin hij op verwonderlijk kunstige wijze de behandeling van andere meesters had nagebootst.[1] Zij zijn: de besnijdenis (1594) in den trant van Durer; de drie koningen (1594), in de manier van Lucas van Leyden; de aankondiging aan Maria (1594); het bezoek van Elisabeth bij Maria (1593); de herders (1594); de heilige familie (1594).

Deze laatsten heeft hij in den geest van Parmesaan, Bassano, Raphael en Barroccio behandeld. Toen Goltzius eenige afdrukken van de besnijdenis op geelberookt papier, en met verandering van zijn daarop voorkomend portret, in Duitschland, Nederland en Italië had doen rondgaan, was ieder opgetogen over deze onbekende en zoo men waande nieuw gevonden prent van Durer. Diep was hij weder in den geest van Lucas doorgedrongen in de behandeling van 12 prenten van de passie, van 1596 tot 98 door hem gegraveerd. Onder zijn schoonste gravures behoort voorts de beroemde hond met den zoon van Frisius, van 1597, waarin hij op onovertroffen wijze de haren van den hond heeft uitgedrukt. Opmerkelijk zijn ook

1 *Proteus* noemt hem een latijnsch gedicht van die dagen.

nog de in drie kleuren gedrukte prenten: Johannes de dooper, Bacchus, Mars, Hercules Cacus doodende, enz.

Wij kunnen al de 296 prenten, door Bartsch beschreven, (later tot 330 gebracht) bijbelsche, mythologische, allegorische voorstellingen, landschappen en portretten, niet verder in bijzonderhe-

den bespreken.

DE HOND VAN FRISIUS.

Een woord alleen nog over zijn eigen levensgroot gegraveerd portret. In 't algemeen munten zijne portretten, zoowel geteekende als gegraveerde, uit door hun natuurlijkheid en individualiteit, hun vaste, strenge behandeling. In deze is geen spoor van den wel wat tot het gemaniëreerde overslaande zucht tot fraaie, ongewone, grootsche houdingen, die velen van zijn werken eigen is. Dit groote portret is bij uitstek vast, en stout gesneden; de kloeke, de breede artseeringen modeleeren 't vleesch en de kleederen met de plans mede. Een keurige proefdruk hiervan vindt men bij Teyler. In de graveerkunst heeft Goltzius een nieuwe baan geopend en niet veel nieuws te vinden over gelaten. Met een, twee en drie artseeringen snijdt hij in lange, groote trekken; de hoofdtailles bootseeren naakt en plooien in de richting der vormen en spieren; de tweede sneden kruisen

de eerste soms in rechte, meestal echter in scherpe hoeken, en vormen aldus schuine ruiten, opener of dichter naar gelang; de laatste tailles dienen even als de stippen tot aanvulling der tinten of versterking der kracht.

Uit zijne graveerschool zijn Jacob Matham, Pieter de Jode, Jacob de Gheyn, Jan Saenrendam, Johan Muller voortgekomen.

Ook 't penseel heeft hij behandeld. Eerst in 1600 begon hij dit, en zijn eerste werk was een klein stukje op koper, Christus aan 't kruis met Maria, Johannes en Magdalena, in 't verschiet Jeruzalem en op den voorgrond eene klokhen met haar kiekens, ‘een sinneken’ zegt van Mander, op 't geen Jezus zeide toen hij weende over de stad. Dit stuk was zuiver en schoon van verf. Voor Jan Matthijssen schilderde hij een groot stuk, eene hemelsche vreugd verbeeldende, waarin de geloovige ziel, in 't wit gekleed tot de kerk Gods nadert, trouwende daar met Christus haren bruidegom in de gedaante van een jong kind. Het naakt, de koppen, de kleederen worden door van Mander als zeer kunstig geroemd. Hij vermeed de harde schaduwen in het gelaat en naakt, diepte ze wat ter wederzijden en gaf er met karnaatachtige hoogsels het relief aan. In 't schilderen van een groot blauw kleed kwam hem wel te pas zekere manier van met het penseel te stooten, zooals de glasschilders gewoon zijn. In 1603 schilderde hij op doek in levensgrootte eene slapende Danae, met Mercurius en andere figuren, geroemd om haar vleeschachtigheid, om de ordinantie der verdere beelden en de kennis die in alles doorstraalde.[1] Zelden treft men zijne schilderijen aan. Het haarlemsche museum bezit er gelukkig een. Hij heeft er Titius op geschilderd, wien door een gier de lever uitgebeten wordt. Dit stuk, op doek, geteekend HG 1613, toont den invloed der italiaansche kunst op Goltzius. Ook het museum Boymans, waar men telkens wat vindt dat elders schaars voorkomt, bezit eene schilderij van Goltzius, Juno van Mercurius de oogen van den door hem gedooden Argus ontvangende. Ook dit doek, gemerkt HG A$^{o}$ 1615 bewijst den invloed der italiaansche kunst op onzen kunstenaar. Ook het glasschilderen heeft hij uit tijdverdrijf nog eenmaal beoefend.

In 1604 woonde Goltzius te Haarlem in de Olyfantsteeg, Veerstraat, tegenover Anthonie Post.[2]

Den 2$^{n}$ Jan. 1617, volgens de mededeeling van den heer van der Willigen, werd in het doodregister aangeteekend: ‘Een opening voor Hendrick Goltzius in de Groote Kerk, een halff uyr beluyt *f* 7, -.’ Het is dus zeker dat hij op dien datum begraven werd; doch of hij den 1$^{n}$ Jan. 1617, zoo als zijn grafschrift zegt, dan wel den 29$^{en}$ December 1616 zooals anderen opgeven, overleden is, blijft onzeker.

Hij heeft het geluk gehad bij zijn leven ten volle gewaardeerd te worden. De tijdgenoot bewonderde zijne vele gaven en kort na zijn dood wijdde Balthasar Gerbier een

Eer- ende Claght-dicht; Ter eeren van den Lofweerdighen, Constrycken ende Gheleerden Henricus Goltzius, Constrycken Schilder, Plaetsnijder ende Meester van de Penne.[3]

C. VOSMAER.

1 Waarschijnlijk hetzelfde stuk dat voorkomt in de verkooping van G. Braamcamp: Jupiter bij Danae, bij haar is (Mercurius 66 duim op 78) voor *f* 410, verkocht aan J.L. van der Dussen.

2 A. v.d. Willigen, Gesch. aant. over Haarl. Schilders. Deze steeg is thans zelfs niet meer bij name bekend.

3 Dit gedicht, waarin zijn dood verkeerdelijk op 29 Dec. 1617 (dat hier wel 1616 zal moeten zijn) gesteld wordt, werd in Londen geschreven, opgedragen aan den ridder de Caron, gezant van de Staten bij den koning van Engeland en gedrukt in 1620 te 's Gravenhage, in 4o.

*Hollandsche school.*
*Historie, Genre, Portret, Landschap, Etsen.*

## Rembrandt Harmenszoon van Rijn.
## geb. 1607, overl. 1669.

FAUST (ets).

Rembrandt Harmensz. Van Rijn is den 15$^{den}$ Juni (of Juli) 1607 geboren, te Leiden in de Weddesteeg, waar zijne ouders, Harmen Gerritszoon van Rijn en Neeltje Willemsdochter Van Suydtbrouck, woonden. Zijn vader was een zeer welgesteld molenaar; hem behoorden, behalve zijn houten moutmolen op den Pellekaen-wal bij de Wittepoort, een molenhuis, onder dien wal gelegen, het schuin tegenover den molen staande, nieuw gebouwde woonhuis en erf, noch verscheidene belendende

huizen en gronden, een tuin buiten de Rijnsburgsche en een tuin even buiten de Witte poort.

Rembrandt was op een na de jongste van de zeven kinderen, die in 1622 in leven waren. Hij alleen werd

bestemd voor eene geleerde opvoeding en ter latijnsche school besteld. Maar de kunst nam de overhand en eerst werd hij in de leer gedaan bij een verren nabestaande, Jakob Isaaksz. Van Swanenburgh, een zeer middelmatig schilder te Leiden, bij wien hij drie jaren bleef, daarna bij Pieter Lastman te Amsterdam, een man, die destijds een grooten naam had, en zich in Italie geoefend, doch daar ook het voorbeeld van den Duitscher Adam Elsheimer gevolgd had. Hoewel vol vurige behoefte om de kunstwerken van andere tijden en volken te kennen en om zich heen te verzamelen, heeft Rembrandt geen kunstreizen gedaan. Omstreeks 1627 trad hij, te Leiden sedert eenige jaren teruggekeerd en in eigen oefening werkzaam, zelfstandig op. Zijn eerste bekende werk is een Paulus in de gevangenis (mus. te Stuttgart); voorts behooren tot deze vroege periode de Hieronymus (coll. Suermondt), Loth en zijne dochters, portretten en studiën van oude koppen, schoon geëtste portretjes van zijne moeder, zichzelven en anderen, van bijbelsche tafereelen. In 1628 kwam Gerard Dou bij hem in de leer.

Doch zijn roep deed hem in 1630 naar Amsterdam, middenpunt van handel, letteren en kunst, vertrekken, waar men hem reeds te voren om zijn portretten en tafereelen gezocht had. Daar vestigde hij zich op de Bloemgracht boven een pakhuis; bestellingen en leerlingen vloeiden hem ras toe; zijn eerste werk was daar de Simeon in den tempel (mus. in den Haag), gedagteekend 1631.

Van 1631 is ook de fraaie ets, Lazarus opwekking, hiernevens afgebeeld.

In 1632 werd hij met Nicolaas Tulp bekend, en schilderde voor 't gilde die anatomische les, waarmede zijn groote naam alom gevestigd werd. In 1633 leerde hij den amsterdamschen predikant J.C. Sylvius en zijne nicht Saskia van Ulenburgh, dochter van den leeuwarder raadsheer Rombert van Ulenburgh, kennen, met wie hij den 22$^{sten}$ Juni 1634 huwde. Tal van schoone, zoo geschilderde als geëtste, portretten of vrijere voorstellingen in zijne tafereelen geven ons Saskia's bevallige beeldtenis te zien; die van 1633 te Cassel, van 1641 te Dresden, behooren tot de allerschoonste. Bol, Flinck, J. Backer, De Weth, De Poorter waren thans omstreeks 1632-34 zijne leerlingen. Omstreeks 1635-40: Victor, Eeckhout en Ph. Koninck; van 1640-42: La Vecq, Ovens, Paudisz, Verdoel, Heerschop, Drost, Fabritius, S. van Hoogstraten.

In 1636 woonde hij in Nieuwe Doelenstraat, in 1639 op den Binnen-Amstel, doch kocht zich toen het groote huis in de Jodenbreedstraat, dat hij tot omstreeks 1654 bewoond heeft en dat de inventaris zijns boedels ons als een rijk museum van allerlei kunst en zeldzaamheden leert kennen.

Had hij reeds vroeg met Const. Huygens en J. Uyttenbogaert in betrekking gestaan, in 1641 knoopte hij die met Johan Six aan, wiens moeder hij in dat jaar afbeeldde; het prachtige portret van Six zelven is van ongeveer 1656. Beiden in het kabinet van Jhr. Six, te Amsterdam.

Tusschen 1650 en 1654 waren Maes, Renesse, Dullaert, G. Ulenburgh en anderen zijne leerlingen, terwijl Farnerius, Lupenius, Esselens, Van de Cappelle zich zijn opvatting van het landschap, naar zijn prachtige schilderijen zoowel als zijn teekeningen en etsen, ten voorbeeld namen.

Niettegenstaande een ruim inkomen en vrij aanzienlijken eigen boedel, schijnen, 't zij minder nauwkeurige regel en huishouding, 't zij een te enthoeziaste liefde tot het bezit van allerlei kunstzaken, hem in geldnood te hebben gebracht.

In 1656 werd zijn boedel geïnventarizeerd door de Desolate Boedelkamer, in 1657 en 58 zijn goed en huis verkocht, en Rembrandt, die in 1642 zijne vrouw en vroeger eenige kinderen verloren had, bleef met zijn eenigen zoon Titus alleen over en begaf zich met der woon naar de Rozengracht, waar hij evenwel een zeer goed huis kon betrekken. Daar heeft hij zijn laatste levensjaren, niet, gelijk men meende,

in sombere afzondering, doorgebracht, maar bij blijvenden vriendschappelijken omgang met mannen als Menasseh ben Israel, Lutma, met de dichters Heyblocq en De Decker, met A. Francen, met Coppenol, Roghman en Eeckhout, en van zijne leerlingen De Gelder en Kneller, en in het krachtigst voortbrengen van de heerlijkste meesterstukken.

Na 1656 heeft hij een nieuw huwelijk aangegaan; en in 1674 spreekt Catharina van Wijck, als zijne weduwe en als moeder van twee kinderen.

Het begraaf-rekeningen-boek der Wester kerk te Amsterdam, waar Rembrandt ter aarde werd besteld, bevat de volgende aanteekening:

DE OPWEKKING VAN LAZARUS (ets van 1631).

Deynsdach, 8 October 1669, Rembrandt van Rijn, schilder, op de Rosegraft, teghenover het Doolhof. Laet na 2 kynders.

Rembrandt behoorde onder de vruchtbaarste en vindingrijkste geesten. Zijn werk is verbazend uitgebreid; zijne schilderijen en teekeningen zijn honderden, zijne etsen ongeveer 350. In drie soorten ontwikkelt zich voortdurend zijn werk: 1. de kleine genrestukken uit historie, mythologie of 't leven geput, 2. het portret, 3. de groote tafereelen, 't zij historie, 't zij regentenstuk. Zijne schilderwijze, en daarmede in overeenstemming zijn ets- en teekentrant, is in verschillende tijdperken te verdeelen. In zijn eersten tijd, de leidsche periode, is zij fijn, uitvoerig doch zonder gladheid, en sterk bearbeid; een krachtig licht teekent gemeenlijk de hoofdgroep of hoofdzaak af. Hiertoe behooren de Hieronymus in een grot (coll. Suermondt), Loth, de Grijsaards (te Cassel), de Simeon (in den Haag).

Het tweede tijdvak is dat waar de Ontleedles (1632) de rechte type van is; een krachtig, in 't bruine gehouden koloriet, grooter harmonie van 't lichteffekt met de omgeving, natuurlijkheid, eenvoud en leven in de portretten, als in die van Coppenol, Kalkoen enz.; voorts een zeer pittoreske inkleeding en fantazierijke verlichting van de kleine tafereelen, als de passiestukken te Munchen, eenmaal voor Frederik Hendrik gemaald, de Filosoofjes (Louvre), Tobias (Arenberg), St. Pietersscheepje (Nat. Mus. Londen), de Engel Tobias verlatende (Louvre), terwijl in stukken van 1637 en -38, als de Bruiloft van Simson (Dresden), de Ganymedes en Rembrandt met Saskia op zijn schoot, zich een voorkeur voor groene harmonieën vertoont.

In de derde periode neemt de reeds aanwezige gouden toon toe; zij vangt aan omstreeks 1640, portret zoogenaamd de Doreur (de Morny), Saskia (Dresden), de Vrouw met den waaier (Buckingham-palace), Bathseba (Steengracht), Mevrouw Daey (coll. Van Loon), Danae (Hermitage), en boven alles als type De Schutters van Banning Kock, 1642 (Amsterdam).

In het vierde tijdperk wordt de reeds in 1648 gebezigde in 't roode en rossige spelende kleurenkeus, de Emausgangers en de Samaritaan (Louvre), de Eendracht van 't Land (Boymans-mus.), ook in de landschappen te Cassel en te Brunswijk op te merken, noch sterker in den Jakob van 1656 (Cassel), waarin rood, rossige tonen, geel, fijn grijs, roodbruin, de harmonie vormen; even zoo de Mathematicus te Cassel, de Six (coll. Six). In sommige stukken stijgt het koloriet der vleeschkleur tot den schitterendst gouden gloed als van Giorgione en Tiziano, aldus het Vrouwenportret (Louvre), Bathseba (Lacaze, Louvre). De roode harmonieën stijgen tot de gloeiendste kleuren in de Jodenbruid (Mus. V. d. Hoop, de Familie (Brunswijk).

In 1660 kan de vijfde periode gesteld worden, waarvan de Staalmeesters (1661) het schitterend toppunt zijn, waar de breedheid en kracht, de stoutheid van voordracht haar allerlaatste woord spreken. Hiertoe behooren portretten, als die den meester zelven voorstellen (Louvre en coll. Double).

Liever dan ons in afzonderlijke beschrijvingen van en beschouwingen over zijn verschillende voortbrengselen te verdiepen, tracht ik van des kunstenaars werkzaamheid het karakter in een algemeen beeld saam te vatten.

Rembrandt van Rijn staat aan het hoofd der geheele hollandsche schilderschool. Deze heeft een menigte oorspronkelijke en zelfstandige meesters voortgebracht, zijns gelijken in 't eene of andere deel der kunst; maar geen van hen heeft hem overtroffen in den wijden omvang van zijn werk en in de macht die hij ten toon spreidt in elk onderwerp.

Deze groote kunstenaar is het voortbrengsel van zijn tijd en zijn land, maar in vele opzichten treedt hij daar buiten en boven. Hij is niet uitsluitend Hollander, maar ook alomvattend,

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

algemeen menschelijk, en zijn werk behoort niet alleen tot de 17de eeuw, maar tot alle tijden.

MANSPORTRET.

Wel spiegelt hij den aard en den geest zijner natie af; en in dat opzicht kan men zijne wortels en de aanhechtingen aan zijne voorgangers aanwijzen; men herkent dan de plaatsen, de kleederdrachten, de zeden, de denkbeelden en gevoelens van zijn tijd, die hem hebben gediend. Ook hebben zijne werken hun persoonlijke zijde, die zich openbaart in zijne liefde tot een bijzondere

schilderachtigheid, soms zelfs verkregen door middel van het grillige en ongebruikelijke. Dan komt alles te stade: de vreemde kleedij, de meest karaktervolle typen en tronies, eene schikking die treft door het vreemde en onverwachte, een licht dat verbaast en verblindt. Dichterlijke, oorspronkelijke, zoekende geest, voldoet de schilder met deze middelen aan zijn gloeiende verbeeldingskracht. Maar dikwijls, vooral in meer gevorderden leeftijd, en schoon het ongewone van vorm hem toch altijd eenigermate geliefd blijft, zoekt hij de macht der uitwerking niet zoo overwegend in schilderachtige uiterlijkheden. Zijn aard verandert daarin niet, maar ontwikkelt en wijzigt zich. Reeds in een werk van zijn jeugd, de Ontleedles van Tulp, is hij zoo eenvoudig, zoo objektief, dat hij er dit werk algemeen menschelijk, van tijd en plaats onafhankelijk, door maakt. Hoewel deze eigenschap in ieder tijdvak bij hem aanwezig is, wordt zij toch vooral in den verderen loop zijns levens ontwikkeld. Twee eeuwen scheiden ons van de Honderdguldensprent, van den Zegenenden Jacob, van de Uittrekkende Schutters, van de Staalmeesters, en van menig portret, maar ieder kunstenaar zal zijn hedendaagsch gevoel volmaakt zien overeenstemmen met deze kunstwerken, als waren ze van heden.

Dan overschrijdt zijn werk de grenzen van zijn land en tijd, dan mag men op hem dat ten aanzien van Shakespeare gebruikte woord toepassen: hij behoort niet tot een tijd, hij is van alle eeuwen.

Rembrandt is zoo geheel één, zijn verschillende eigenschappen zijn hem zóo eigen van zijn eerste optreden af, dat het moeielijk is in bepaalde bewoordingen haar ontwikkeling aan te wijzen. Deze of gene eigenschap, die in vollen bloei staat in een werk van later, mist men toch ook weer niet in een van veel vroeger tijd. Iedere algemeene regel, uit zijne werken af te leiden, wordt terstond door uitzonderingen aangetast. In zijn geheel genomen bemerkt men evenwel deze regels en hun gang:

Voortgaande van het bijzondere tot het algemeene, van het subjektieve tot het objektieve, zich allengs los makende van de bijzaken, de kleine onderdeelen, het uitwendige, zoekt hij meer en meer het groote, het geheel, de saamgetrokken eenheid, de diepte. Van eene fijne, zorgelijke, nauw aandringende penseelbehandeling, verheft hij zich tot eene die telkens breeder, dieper wordt en die ten slotte geheel over de stof zegeviert, in dien zin, dat verven, penseelen en doek niet meer worden opgelet en alleen de wil des meesters zich openbaart, wiens geest zich als het ware zonder tusschenmiddelen aan ons opdringt.

Deze breedheid en deze algemeenheid van het kunstgevoel maken zich ook kenbaar door de verschillende onderwerpen van zijn werk.

Even veelzijdig in de uitvoering als in de gedachte, schildert hij al wat onder de zon te zien is: onbezielde voorwerpen, 't landschap, de zee, de lucht, gebouwen, dier en mensch, - de gansche menschheid op haar geheele schaal, van het kind tot den grijsaard, van den bedelaar tot den vorst; de geheele menschelijke komedie, tragedie en geschiedenis. In één woord, de schilder van het leven is hij.

Dit leven, mensch of welk deel ook der natuur, heeft hij bespied in 't kleine en groote, in 't werkelijke en ideale. Hij vereenigt saam die moeielijke kunst van de onderdeelen in zijn macht te hebben en ze toch aan de eenheid ondergeschikt te houden, van al de vormen des werkelijken levens grondig te kennen en ze altijd als kunstenaar uit te drukken. Bij hem voelt men, hoe ijdel die schooltermen zijn, die als *realisme* en *idealisme* het oordeel hebben verward. Ten zijnen aanzien zou men wenschen zich van maagdelijke woorden te kunnen bedienen en niet van uitdrukkingen, zoo verslonsd als *realisme*, zoo aanmatigend als *idealisme.* Ook bedenke men wel, dat die begrippen nieuw zijn. De oude kunstenaars hebben niet

met opzet realisme of idealisme geschilderd of gebeiteld. In iedere kunst zijn twee bestanddeelen, het eene uit de werkelijkheid, het andere willekeurig, als uit den eigen geest van den scheppenden artist voortgesproten. Ik bemerk

bij de Grieken wat men ideaal heet, maar ik zie er evenzeer, te midden van de mystische en ideale bespiegelingen van Plato, eene frissche en grondige beoefening van de natuur.

DE AFNEMING VAN HET KRUIS (ets van 1633; hetzelfde onderwerp geschilderd 1634; in de Hermitage).

Noem de beelden van het Parthenon, de Afrodite van Melos ideaal, maar erken dat er geen beeldwerk is

dat meer waarheid en natuurlijkheid bezit. De kunstenaars der middeneeuwen, schoon door de kerkelijke inspiratie beheerscht, volgden toch de natuur zoo nauw ze vermochten. Ik zie de Italianen in anderen geest, maar op gelijke wijze werken. Zij hechten aan grootheid, aan den zwier der vormen, maar ook zij putten altijd uit de bronnen der werkelijkheid en der natuur. De Hollanders der 16de en 17de eeuw worden daarentegen voorgesteld als slaafsche volgers van de natuur; maar ik zie bij hen niet minder volhardende neigingen tot het dichterlijke en het gevoelige.

In één woord alzoo, overal idee en overal realiteit; overal de stellige beoefening van het omringende en overal die inwendige werkkracht, die deze stof weder voortbrengt, doch na haar in de verbeelding te hebben omgeschapen, eene ware *transfiguratie.*

Het onderscheid tusschen de verschillende scholen en tijdperken ligt niet in een stelsel dat werkelijkheid of ideaal aanneemt; het wordt zoowel door het persoonlijk karakter, als door de omringende wereld bepaald. De Griek geeft de schoone lichamen die hem omringen, hun eenvoudige en strenge kleedingsvormen terug; de romeinsche en florentijnsche school de typen met groote lijnen, de Venetiaan de schitterende drachten en kleuren, die zij om zich heen zien. De Hollander ziet andere menschen, andere vormen; de zon en zijn luchten vol wisseling en tegenstelling bieden hem andere lichtwerkingen, andere verhoudingen van licht en bruin als elders.[1]

Het zijn dus niet alleen de Hollanders die zich hebben beijverd hun omgeving weder te geven; dat heeft de kunstenaar altijd en overal gedaan; maar zij waren even zoo min fotografen als de Grieken of Italianen. Zij hadden hun eigen begrip, hun eigen poëzie, hun eigen verheffing boven de gewone werkelijkheid; in anderen geest, maar daarom hadden zij ze toch. Bezie uwe hand, het gelaat van uw medgezel, naast de beelden van Mierevelt, Ravestein, Hals, Van der Helst, Cuyp, - bij hen is gansch iets anders als boerenbedriegers namaak. Ruysdael, Hobbema, Philip Koninck hebben hun landschappen niet aldus in de natuur *gezien*, maar ze daarin dus *gevoeld.* Hadden zij haar enkel en alleen wedergegeven, van waar dan die vele zoo individueel gewijzigde landschappen?

Ieder echte kunstenaar, wie hij zij, heeft terwijl hij zijn omgeving als middel van uitdrukking gebruikt, niet enkel deze hem omringende werkelijkheid willen herhalen; zij hebben allen de natuur met hun gevoel daarbij willen geven; de werkelijkheid, maar herboren in hunne verbeelding. De omgeving bepaalt de verscheidenheid van 't uitwendige, maar het wezen der kunst is overal de schepping van wat men schoons in zich zelven voelt leven.

Rembrandt was dus geen realist. Gewis, hij heeft gezegd en geleerd: ‘enkele navolging der natuur.’ Doch, eerstens, is zij niet de bron waar alle kunstenaars uit putten? En dan, men legge dit goede woord niet averechts uit. Hem was de natuur, de werkelijkheid lief, ongetwijfeld. Zie zijne vagebonden en bedelaars, zijn tronies van allerlei aard, zijn studiën van landschap, huizen, dieren, van een hoorn zelfs. Hij bespiedde hun karakter, hun vormen, tot de fijnste bewegingen, de kleuren en de lichtwerking. In al wat hij doet, voelt men dat hij over al hun geheimen als zijn

1 De heer Quinet, met vele andere fransche schrijvers, verwondert zich bij ons een tooverachtig koloriet aan te treffen bij zulk één ‘loodkleurige lucht.’ Zonderlinge vergissing. Niet alleen genieten wij ook het zonlicht, maar de voorwerpen zijn zelfs zeer fijn en pittig verlicht. Wanneer 't azuur door drijvende wolken wordt afgewisseld, ontstaan er zeer pikante tegenstellingen van licht en schaduw en de schilderachtigste werkingen. Die fijne, blinkende, zoo verscheidene dag der hollandsche schilderijen is uit onze eigene natuur ontleend en noch daaglijks waar te nemen.

eigendom beschikt en nooit iets maar ten naastenbij verricht. Zelfs ging hij zoo ver van het leelijke te bestudeeren, om het als schilderachtig weder te geven.

Dit alles is zoo. Maar even waar is het dat Rembrandt zoo dichterlijk, zoo idealist was als wie

ook.

SIMSON ZIJN SCHOONVADER BEDREIGENDE. 1635. Mus. te Berlijn.

Altijd zocht hij het groote, het schoone. Wij kennen uit Hoogstratens boek de gesprekken, die in Rembrandts schilderkamer gehouden werden, de gedachtenwisseling over het ‘edele’, het ‘hoogste’ in de kunst, over ‘de grondles en regel van wel te ordineren’. Waar ze onbeduidend

is, vermijdt hij de werkelijkheid, zelfs al mocht hij zonderling gaan schijnen. In alles streeft hij naar het schilderachtige, en uren, dagen lang is hij bezig met zijne kleederdrachten te schikken en te plooien, met zijne beelden te keeren en te wenden, tot hij de treffendste zijde der dingen gevonden heeft. In zijn schikking, teekening, lichtwerking is hij even weinig realist als Rafael, als Michelangelo, als Velasquez, als Rubens. Met zijn altijd jeugdige verbeeldingskracht heeft hij alles getransfigureerd. Wat het oordeel over hem het spoor bijster heeft gemaakt, is, dat zijn idealisme niet in de lijnen ligt, maar in de kleur, in het licht en bruin, en in de scheppende macht, die al, wat hij aanraakt, bezielt en herschept. De eigenschappen van zijn licht overtreffen even zoo den gemeenen dag, als de teekening van Rafael en Buonarroti de gemeene vormen.

Doch het is zoo, menige theorist erkent niet, dat er eenig ideaal, eenige stijl is buiten de lijnen. Laat ons niet zoo uitsluitend zijn; stijl openbaart zich evenzeer door de eigenschappen van licht en bruin en van kleur, als door die van de teekening alleen. Men schenkt aan de lijnen eene aristokratische voorkeur, en de kleur zou maar plebeiesch en materialistiesch wezen. Doch teekening, kleur en lichtwerking zijn drie middelen van uitdrukking. Waarop grondt zich de hiërarchie daarin? Laat deze vooroordeelen den smaak niet langer verdwazen.

Even buitengewoon in het vermogen van de uitwendige gedaante als de bewegingen van 't gemoed uit te drukken, even naturalistiesch, of liever natuurlijk, als dichterlijk, is Rembrandt groot in teekenen, in samenstelling, in kleur, in licht en bruin, in uitdrukking; boven alles is hij een scheppend genie.

Wat zijn teekenen betreft, men heeft het gebrekkig, onedel, zelfs opzettelijk zoodanig, genoemd.

Wat is teekening? Is er maar éene wijze van teekenen, die welke den vorm der voorwerpen besluit in een zeer bepaalden, zeer nauwkeurigen omtrek?

Ik geloof dat niet. De strengste teekenaar wil niet enkel een plat uitknipsel silhouetteeren; ook hij wil zijn beeld ronden. Hij streeft dus ook verder dan de lijn alleen. Doch daar de kunst oneindig is in hare uitdrukkingen, zijn er verscheidene wijzen van wel te teekenen, zooals er verschillende zijn van wel te schilderen.

De teekening van Rembrandt is even onbetwistbaar als het koloriet van Rafael. Vooreerst is zij zeer nauwkeurig, al ligt ze niet in den omtrek. Rembrandt moest niet den omtrek, maar de ronding, de kleur, het licht, het leven doen gelden, en juist daarom de omtrekken doen wijken. Zijn waarheid bestaat in de stipte waarneming van de natuur, van het voorwerp, van de karakteristieke vormen. Zelden zal men hem overtroffen zien in de zoo moeielijke kunst van gebaren en bewegingen uit te drukken, met zooveel eenvoud, zoo natuurlijk en zoo geestig. Daar bieden zijn schetsen en etsen overvloedige bewijzen van. De wisheid van zijn hand is zoo sterk, dat met een enkelen pentrek, een snellen toets op 't koper, hij de fijnste bewegingen vast stelt. Zie de vastheid, waarmede hij in een tronie den stand van het oog, de kleine bewegingen der lippen, der neusvleugels, of die der vingers heeft geciseleerd.

Menigmalen wil zijn teekening alleen het geheel terug geven, met een waarheid, die niet in de deelen, maar in het geheel ligt.

En daar is geen ten naasten bij; hij treft juist en raak. Zie hoe zijne leeuwen geteekend en geëtst zijn! Beschouw dien poot, in een van zijn L e e u w e n g e v e c h t e n . Daar sluit de lijn den vorm niet in, maar met vrije, juist geplaatste trekken, maakt zij de beenderen, de spieren, hun spanning en beweging, en in drie, vier toetsen, bootseert zij den poot, voortreffelijk en volmaakt. Doch zie waar ge wilt, - in O m v a l dien boom, die schepen, die zoo juist blijken zelfs onder 't vergrootglas; in het S t e r f b e d v a n M a r i a , den dokter die haar pols voelt, en duizend gebaren meer, allen even juist als fijn.

Even zoo werkt hij in zijne schilderijen. Van de O n t l e e d l e s tot de S t a a l m e e s t e r s, gij

hebt slechts de honderden troniën, handen, houdingen te zien, om overtuigd te zijn met hoe verwonderlijke juistheid Rembrandt den vorm meester is. Al zijn ze in geen netten omtrek begrensd, bewonderenswaardig zijn toch die handen van Six, bij voorbeeld. Natuurlijk heeft hij in zijn schilderijen de omtrekken niet doen heerschen, ja ze somtijds verwaarloosd[1], omdat altijd het geheel bij hem op den voorgrond staat; omdat hij denkt en samenstelt onder den indruk van de vereischte werking; omdat hij de buitenlijnen wegdommelt in harmonie met het omringende, en omdat hij juist ronding wil hebben, de lichamen wil doen vooruitkomen en zijn doek in de diepte doen wijken. Rembrandt is *schilder;* daar hij met verf en borstel zijne gedachte wil uitdrukken, neemt hij de gevolgen dier werkmiddelen aan en doet ze zijn oogmerk dienen. Geen beeldhouwkundige schilderkunst heeft hij verlangd, zooals sommigen het bouw- of beeldhouwwerk schilderachtig hebben gemaakt of de muziek nabootsend. Hij is binnen de grenzen zijner kunst gebleven, grenzen van zoo wijde strekking dat er een buitengemeen genie toe behoort om ze te bereiken.

DE OPTREKKENDE SCHUTTERS VAN FR. BANNING KOCK. 1642. (Trippenhuis).

Maar zijn teekening is *onedel*, zeggen de lieden. Zijn teekening is zooals de geheele man is; in de eerste plaats volkomen natuurlijk, zonder vertoon. Dan is zij vol karakter, gehecht aan het schil-

1 Men vindt soms in zijn teekeningen en etsen een hand of voet die niet streng is geteekend en slechts in 't grove aangeduid. Dit zijn òf in schaduw ondergeschikte deelen, òf krabbelingen, haastig in den gloed der verbeelding opgeschreven. Hier ligt geen grond in om zijn teekening te veroordeelen.

derachtige, aan het individuele. Eindelijk is zij in hooge mate vol uitdrukking. Schilder van 't leven, schildert hij het in zijn gewone en zijn verhevene verschijnselen. Waarlijk kan alleen onkunde aangaande zijne werken volhouden, dat men bij hem maar lage en onedele gedaanten aantreft[1].

Wanneer men in Jezus Lazarus opwekkende, in vele beelden van het Sterfbed van Maria, in zoo uitgelezen portretten als Mevrouw Six, de Vrouw met den waaier, Mevrouw Day en haar man, in den Zegen van Jakob, het edele en verhevene niet erkent - dit te gaan betoogen, 't ware, als zijn vriend de Decker zeî:

> water in de zee, 't waar hout in 't woud gedragen,
> En zand gevoerd op strand.

Het is zoo, sommige figuren, naar den vorm uit de werkelijkheid genomen, worden alleen veredeld en verdichterlijkt door de kleur, het karakter of de uitdrukking. Doch ik verlang ook maar twee zaken aan te dringen, te weten dat het zeer oppervlakkig en onjuist is de groote schoonheid ook van Rembrandts teekening te miskennen, ten tweede, dat men zijn teekenen niet naar de beginselen van andere scholen te beoordeelen heeft.

Maar men beoordeelt een talent als dat van Rembrandt niet alleen naar den maatstaf der teekening. Aan de teekening vol uitdrukking en karakter, paart zich bij hem de kleur en 't licht en bruin. De kleur is bij hem ondergeschikt aan de werking van dit laatste. Hij is een geheel ander kolorist als Rubens, Veronese, Murillo. Hij gebruikt geen heele kleuren, maar altijd gebrokene, dommelige, afgestompt en vermengd door anderen. Sandrart en Hoogstraten hebben met oordeel opgemerkt, de eerste dat hij ‘wonderen’ gedaan heeft in de wijze ‘hoe men de kleuren mengen, breken en van haar *crudezza* ontdoen moet’; de tweede: hoe hij ‘volleert was in 't wel bijeenvoegen van bevriende verwen.’ Zijn kleuren oefenen wederkeerig invloed op elkander uit, en waar zij elkander raken, verwisselen zij onderling hare tinten, in elkander en met het omringende heen en weder spelend. Daaruit ontstaat zijne harmonie, die mede geboren wordt uit zijn gewoonte van weinige kleuren te gebruiken, maar eene tonenschaal te kiezen onder eene dominante, gelijk men een toondicht schrijft. Zoo heeft hij groene, gele, rosse, grijze, zwarte harmonieën. Deze schilderwijze drijft hij zelfs zoo ver van soms te schilderen wat men *in 't grauw* heeft genoemd, doch wat slechts geschilderd is in de mineurtonen van sommige tintverwante kleuren.

Bij zulk een gebruik van het palet is het licht en bruin de hoofdzaak; het licht en bruin, saamgesteld uit licht, schaduw en de tusschentonen. In de kennis en 't gebruik van al de daardoor te verkrijgen werkingen heeft Rembrandt zelden zijn gelijke gehad. Hij heeft daarin eene teederheid en eene kracht, eene kennis en gevoel bezeten, die ons verbazen; beurtelings boeit hij ons, verblindt, treft en voert hij ons mede. Het uit kleur en licht bestaande koloriet maakt dus een der voornaamste vermogens van Van Rijn uit. Bij hem valt de koloristische waarde altijd saam met die van 't onderwerp. De hoofdzaken zijn daar waar de sterkste werking is, de bijzaken liggen in de schemering.

Aldus geleidt hij in zijne portretten het oog des beschouwers op het gelaat. In zijn tafereelen verlicht de sterkste glans de hoofdzaak: in den Lazarus den opgewekte, in de Kruisafname het lichaam van Jezus, in den Jakob de kinderen die hij zegent, in de Bruiloft van Simson de schitterende bruid. Of, bijaldien de hoofdzaak niet al het licht heeft, bezit ze niettemin het sterkste effekt. Op het

1 Men heeft zelfs de dwaasheid gehad te zeggen, dat hij *met opzet* zijne vormen leelijk maakte. Welk denkbeeld vormt men zich toch van een kunstenaar?

kolossale doek, de S c h u t t e r s  v a n  B a n n i n g  K o c k , is de hoofdpersoon voor het grootste deel in schaduw, maar hij staat tusschen twee

sterke lichttonen, en de aandacht wordt op hem gevestigd door zijn half verlicht bovendeel, terwijl hij door de schitterende zonnetoetsen der kantlichten op zijn vooruitgestoken hand evenzeer als door dit gebaar zelf de geheele handeling en beweging der schilderij samenvat en symbolizeert.

Twee andere zijden van zijn kleurtoovering bestaan in de samentrekking van het licht en het doorschijnende der schaduwen.

De verhoudingen van licht en donker in de natuur vermag de schilderkunst niet te evenaren; des schilders tonenladder is er te beperkt toe. Zijn zwart is niet zwart, zijn wit niet schitterend genoeg om met de zon te wedijveren. Onmachtig tot navolgen, schept hij; hij geeft in hoeveelheid wat hij in hoedanigheid te kort schiet; hij geeft de groote schaduw en het zoo sterk mogelijk saamgetrokken licht.

HET LANDSCHAP MET DE DRIE BOOMEN (ets van 1643).

Ten einde zijne schaduwen zoo doorschijnend te houden, borstelt hij die vaak dun, doch dikwijls zijn ze ook doorwerkt en doorploegd, maar altijd helder. Zijne lichten daarentegen zijn dik in de verf, soms zelfs ligt deze er hoog op. Doch opdat deze beiden elkander niet stooten, verbindt hij ze door tusschentinten, gevormd uit de tinten zelven der omgeving. Ook dit brengt die harmonie te weeg, die tegelijk zacht en forsch is.

Wanneer men van nabij zijne krachtigste stukken beschouwt, zou menigeen zich verbazen dat zijne schaduwen niet zoo donker, en zijne lichten niet zoo helder zijn, als men niet wist, dat

kracht niet door zwart en wit verkregen wordt. De kracht der werking ontstaat alleen uit de juiste en oordeelkundige plaatsing van licht en donker en hunne volmaakte verhouding.

De tooverachtige bekooring der schilderijen, de prachtige werking der etsen van Van Rijn hebben zoo zeer verblind, dat men er te weinig acht op slaat hoe hij uitmunt in vinding en samenstelling, in de mise en scène. Hetzij in een enkele beeldtenis, hetzij in saamgestelde tafereelen, altijd treft zijne schikking, het optreden en handelen zijner personen zoo zeer, dat de volleerde kunst er van schuil gaat. Fijnheid in de handeling en gebaren, vaak onverwachte maar altijd ware schikking, het krachtig voortreden van de hoofdzaak, voortreffelijke aaneenschakeling der groepen, tegenstelling en eenheid, vuur en gloed evenzeer als rust en gematigdheid, dat alles is in zijne menigvuldige werken verspreid.

En toch vormen deze eigenschappen, mijns inziens, noch die eigenschap van Rembrandt niet, die in den eersten rang staat. Deze, ze is zijn scheppend vermogen. Om dit te openbaren werken de anderen saam. Het schilderachtige der typen, der kleedij, der plaats, kleur, lichtwerking, dat alles is geen doel, maar middel. Het onderwerp, zij het landschap, menschbeeld, geschiedenis, fabel, uit te drukken zooals het werd in zijne scheppende en dichterlijke verbeelding; het uit te drukken, zóo, dat het een levend verschijnsel wordt, doch van hooger leven bestraald, - een denkende geest, een sprekend gelaat, een handelend lichaam, een landschap waar men de lucht kan inademen, - dat is zijn werk, daar is zijn verbazend vermogen.

Men begrijpt, dat met dit alles de grootste vormenschoonheid, noch de gewone, heldere dag, het gevoel van dezen dichter-schilder zouden kunnen teruggeven. Waartoe zou hij alle deelen zichtbaar en aantrekkelijk gemaakt hebben, daar hij veeleer verlangde er den blik niet al te veel op te vestigen? Hij dommelde derhalve de juiste omtrekken onder schaduwen of halve tinten weg en hulde het geheel in een geheimzinnig waas, doorschijnenden sluier van het ideale, door welken het werkelijke heenschemert. Daarom offerde hij de bijzaken aan de uitwerking van het geheel op, en maakte één hoofdpunt tot het van leven tintelend en van lichtgloed stralend brandpunt. Met dit doel verwerkte deze vaardige en tooverende hand zoo zeer zijne verven, groef en wroette hij de koperen plaat en het doek dieper en dieper, voor niets rekenende dat men zijn werk ruw en vreemd noemde, tot dat hij wat in zijne ziel leefde werkelijkheid geschonken had.

Rembrandt noemde ik den schilder van 't leven. Leven zegt geen boerenbedrog, geen stoffelijke nabootsing van het verschijnsel, maar de diepe en breede uitdrukking van alle levensvormen naar lichaam en geest, naar vorm en gedachte. Dit begrip is noch realistiesch, als 't louter wedergeven van het uiterlijke, noch idealistiesch in den zin van hen, die enkel ideeën schilderen.

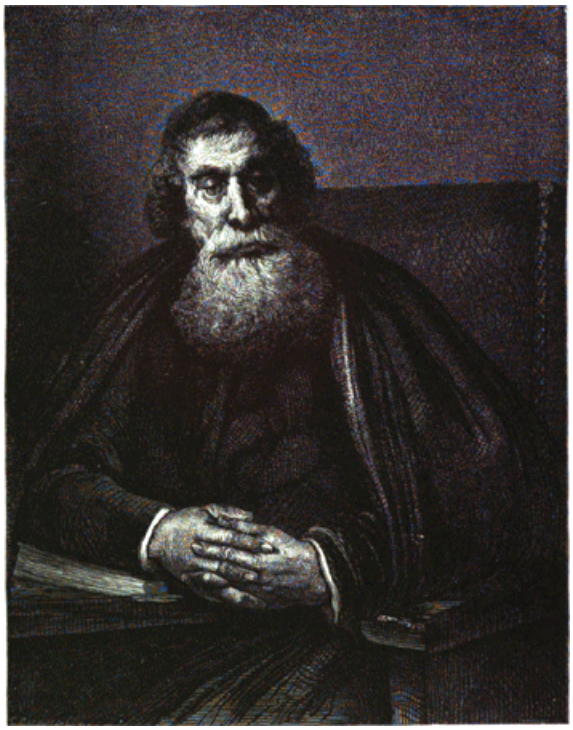
> Natur hat weder Kern noch Schale,
> Alles ist sie zu einem Male.

zegt Goethe.

Aldus zijn in deze waarlijk *schilderachtige* schildering van het leven, vorm en gedachte slechts één en vereend.

De loop der tijden toont duidelijk het streven der kunst naar de uitdrukking van het leven. Zij is eerst zinnebeeld; de omtrek overheerscht, de vorm is een onveranderlijk teeken; de kunst is middel, hetzij voor den historischen, hetzij voor den wijsgeerigen of godsdienstigen zin. Voor dezen bestaat het verhevene, het grootsche, niet het schoone, tenzij in geringe mate. Van lieverlede ontbolstert en bevrijdt zich de kunst. Zij doet dit door zich van den gewijden en onbeweeglijken

vorm te ontslaan en zich tot de natuur te wenden; eerst tot den mensch, later tot het landschap en het lagere leven. De verschillende kunsten volgen dezen weg door Indie, Egypte, Hellas, Rome, Italie, de middeneeuwen en de renaissance.



EEN RABBI. (Pal. Pitti.) 1661.

Na de andere kunsten komt de schilderkunst. Aanvankelijk schrift (γράφειν), hieroglief, stoffeert zij daarna de beelden en wordt een versiering van bouw- en beeldhouwkunst. Eerst in de moderne tijden vestigt zij zich als onafhankelijke kunst. Zooals in den loop der eeuwen de symbolieke uitdrukking in aantal afneemt, waar de stellige kennis wast, vermeerdert ook de onmiddellijke uitdrukking. Zoo hield de schilderkunst meer en meer op eene leering door middel van het symbool te zijn, om de onmiddellijke uitdrukking van waarheid, natuur en leven te worden.

Dan put ze ook uit het leven, in stede van uit de kerk; de mensch, zijn geschiedenis, zijn vreugden en smarten, zijn gevoelens en zijn streven beeldt zij af; en het landschap, de dieren, de bloemen, die hem omringen, schildert zij, doch niet als zinnebeelden en ornament, maar als levende voorwerpen. Dan is de schilderkunst volkomen onafhankelijk en stelt ten regel: alleen de schilderachtige eigenschap der schilderkunst diene tot uitdrukking van het leven der menschen.

Aangevangen in de italiaansche, erlangt deze nieuwe richting eene betrekkelijke volkomenheid in de hollandsche kunst.

Op dat oogenblik verschijnt Rembrandt Van Rijn. Kind van die tijden, was hij de verhevene schilder van het leven, gelijk dit zich vertoont in den mensch en op de aarde, deze nieuwe bronnen van schoonheid en poëzie. Hij was daarbij een van de meest schilderachtige schilders, een van de groote kweekers van de echt menschelijke kunst.

Aldus werd het karakter zijner kunst gevormd. Dat deze beginselen zich vertoonen in zijn portretten en landschappen, is natuurlijk. Doch voor zijn historie-schildering vordert dit noch verklaring. Niet door ‘grilligheid’, ‘gekunsteld vertoon’, realisme’, ‘protestantisme’, ‘demokratisme’, zooals de tegenwerpingen luiden, wordt deze bepaald. Rembrandt was de schilder van het leven en het menschelijk gemoed, en uit dit oogpunt behooren ook zijn historie- en bijbelstukken te worden beschouwd. Zonder de grootschheid en het dichterlijke te miskennen, legt hij daarin vooral nadruk op de menschelijke zijde. Men bespeurt het reeds in zijn keus van de bijbelsche onderwerpen.

Hij ontkent de goddelijke zijde der schrift niet, hoewel deze natuurlijk minder groot moet wezen voor een protestantschen schilder der 17$^{de}$, dan voor een italiaanschen der 14$^{de}$ of 15$^{de}$ eeuw. Maar het bovennatuurlijke, alleen onder het bereik van het symbolisme vallende, heeft hem weinig aangetrokken. Een paar malen heeft hij eene gedaante van god geschetst of aangeduid; maar éenmaal heeft hij een symbool gebruikt, het slangetje door Maria's voet vertrapt; een paar allegorieën slechts heeft hij geschetst. Maar Jezus, de apostelen en heiligen vertoonen bij hem vooral hun menschelijke zijde. Van de ideale en denkbeeldige sferen trekt hij den geheelen bijbel tot zich en nader aan des menschen gemoed; hij doet die lieden van vroeger tijd herleven, hij plaatst ze in de menschelijke verhoudingen die hen eenmaal omringden.

Zoo wordt de geheele bijbelsche cyclus uit het dogma en het verledene overgebracht in het leven en het heden. Daarom hebben zijne bijbelsche tafereelen eene zoo diepe waarheid, omdat zij menschelijk zijn, en om deze reden zijn ze zoo aktueel en zoo aangrijpend.

Tegenover deze schilderingen heeft men zich verwonderd afgevraagd: wie zijn die bedelaarsapostelen, die onheroische Jezus, die vrouwen uit het volk, die zich uitgeven voor Maria's en dergelijken? Tot zoover heeft de gewoonte het oordeel doen verdoolen!

Want men zou wanen, dat men de bijbelboeken niet meer wist te lezen. De kennis van hun tekst is juist opmerkelijk bij Rembrandt, en als men daar zijne afbeeldingen naast legt, verwondert men zich over beider overeenstemming. Soms zou men geneigd zijn te gelooven, dat hij onze nieuwste onderzoekingen heeft vooruitgezien. Hij was toch geen geleerde; maar aan zijn frisschen en natuurlijken geest vertoonden die bladen zich in hun waar en menschelijk daglicht.

De heer Quinet zeide, dat zijn bijbel de bijbel der beeldstormers was, zijn apostelen bedelaars, zijn Kristus die der geuzen.

Dat is naar waarheid, maar het is zoo overeenkomstig den bijbel zelven. Zijn apostelen zijn niet die deftige, wel gewasschen grijsaards, statig gewikkeld in mantels van romeinsche mode. Zij zijn wat de evangeliën hen maken, mannen uit het volk, weinig geleerd, arm, levende van arbeid en aalmoezen. Jozef is bij hem een timmerman en geen grieksche wijsgeer, met Maria in eene nederige woning huizende, hout zagende en schavende voor den kost. Zoo geeft hem het evangelie, zoo geeft hem Rembrandt weder. Wat het meerendeel der eerste kristenen betreft,

**Carel Vosmaer, *De schilderschool***

men weet, dat ze lieden uit het volk waren, uit de lage klasse zelfs, armen, zieken, behoeftigen, mannen en vrouwen door de maatschappij verstooten. Waarlijk, als de evangeliën ze dus teekenen, waarom zou Rembrandt verkeerd doen ze aldus na te schetsen?

Dit geldt ook voor zijne onderwerpen uit de ongewijd genoemde historie of uit de grieksche en romeinsche mythologie, die hij ook van de menschelijke zijde beschouwde.

Uit dit begrip ontspruiten de overige trekken, die zijn aan historie of bijbel ontleende tafereelen kenmerken. Zoodra hij de heroische inkleeding ter zijde, en de menschelijke hoedanigheden op den voorgrond stelde, bracht hij er in te pas al wat zijn scherpzinnige ondervinding van het leven hem aan typen, vormen, houdingen, versierende bijzaken opleverde. De door hem gebruikte kleederdrachten hebben onderanderen tot de vreemdste onderstellingen aanleiding gegeven. Hij zou de kleeding van zijn tijd, de zonderlinge kostumen, de grilligste plunje hebben aangewend, en men zoekt hun herkomst tegelijk in 't Oosten, in Perzië, in Indië. Laat ons onderscheiden. Voor sommige huisselijke en daagsche tafereelen heeft hij de kleeding van zijn tijd gebruikt, evenals men dat in de middeneeuwen deed, en evenals Durer, Lucas van Leyden enz. Dit ziet men wel eens in een V l u c h t n a a r E g y p t e, in den S i m e o n, in de B r u i l o f t v a n S i m s o n, en de architektuur is daarbij die der hollandsche renaissance. Maar gewoonlijk gebruikt hij een eigen gemaakt kostuum en architektoniesch bijwerk. Dit laatste bestaat uit ronde boogen, zuilen, bladkapiteelen, koepels, gedraaide kolommen, en schijnt eene vereeniging van romeinsch en gothiesch. En in waarheid, daar de bouwwerken der Israëlieten ten tijde der romeinsche overheersching een vrij zonderling mengsel waren, is Rembrandt althans dichter bij de werkelijkheid geweest dan de meeste anderen tot in zijn tijd. Wat de kleederdrachten zijner bijbelsche figuren aangaat, daarvoor kan hij zeer wel aanleiding gevonden hebben in die der levantische kooplieden, die hij te Amsterdam zag. Ook bezat hij ‘een boeck, vol Turckxe gebouwen van Mechior Lorich, Hendrik van Aelst, en andre meer, uytbeeldende het Turckxe leven.’ Het Oosten kende men toen voornamelijk in wat de Levant, Turkije en de Moren er van te zien gaven. Het kostuum der joodsche vorsten of priesters bestaat bij Rembrandt uit geborduurde tabberden, brokaaten, mantels, tulbanden, bont, edelgesteenten, kleurig gestreepte en gebloemde doeken. Voor zijn rabbi's, schriftgeleerden, priesters en hun tempelgerei, ging Rembrandt zeker te rade bij zijne israëlitiesche bekenden en de Joden van zijne stad. Ook daarin was hij nader bij de waarheid dan zij die hen hebben uitgedoscht met half romeinsche, half ideale toga's en mantels.

Behalve dit alles ziet men bij hem noch eene soort van kostuum, de breede schoenen en mouwen, en platte hoeden met open keepen, de gepluimde baretten; deze stammen in rechte lijn van Lucas van Leyden en Maarten van Heemskerk, wier prenten Rembrandt verzameld had, en ze komen ook bij Dürer en de duitsche meesters der 16$^{de}$ eeuw voor.

Met al deze bouwstoffen, vermeerderd door wat zijne verzameling van wapens, ‘antiekse lappen’ en kostumen leverde, en dat alles verwerkt in zijne verbeelding, vormde de schilder zich dat rijke, zwierige, schilderachtige kostuum, waarmede hij zijne figuren zoo gaarne uitdoste.

Uit dezelfde opvatting eindelijk ontstonden die geestige, fijne, aan 't leven overal eigene trekken, die in zijne tafereelen een plaats vonden. Een religieuse m e e t i n g van onze dagen biedt dezelfde verscheidenheid van karakters, van verhevene en alledaagsche verschijnselen aan, als die men in Rembrandts P r e d i k i n g v a n J o h a n n e s d e n D o o p e r ziet, en die ook hij ongetwijfeld in zulke bijeenkomsten

heeft opgemerkt. Altijd is de jeugd zonder zorg, en Rembrandt voegde een geestigen trek bij zijn P r e d i k i n g v a n J e z u s , waar hij op den voorgrond een kind teekent, op den buik liggende met zijn tol naast hem en met den vinger figuren trekkende in het zand. Zulke grepen uit het leven voegde hij gemeenlijk bij zijne groote kompozities.

Rembrandt's werk is in vorm en inhoud één geheel; geschiedenis, genre, portret, landschap, dieren, alles draagt zijn stempel. Hoe echt waar en menschelijk het zij, tevens heeft het er iets

ideaals en dichterlijks bij, en ook de gewone werkelijkheid mist bij hem de bekoorlijkheid niet van 't geestige, noch de wijding van een hooger begrip, noch de aandoening van 't gevoel.

Zie zijne portretten. Met de oorspronkelijken kunnen wij ze niet vergelijken, maar wel met die van dezelfde personen door andere meesters. Daar kan men dan opmerken wat hij van zijne figuren maakte en hoe hij ze, bij al 't leven dat zij ademen, altijd heeft verheven, 't zij door middel van kleur en licht, 't zij door hun waardige houding, 't zij door de uitdrukking van geest en gemoed.

Door hun lompen en hun gevoerde of geborduurde tabberden, door de wonden en de verrukkingen heen van heel die wereld van oud en nieuw testament, van 't verleden en het heden, heeft hij de ziel bespied, en met aandoening al haar openbaringen afgeschilderd.

Wat noch zijn gansche werk onderscheidt, is zoowel de fijnheid als de grootschheid die vinding en uitvoering eigen zijn; zijn gevoel en zijn hand, die zoo buitengewoon forsch schijnen, hebben ook een teedere zachtheid.

En eindelijk, wat het een zoo machtige aantrekking verleent, is zijn ernst en oprechtheid. Rembrandt heeft niet gearbeid in een atelier vol gedruisch en aanloop. Hem waren stilte en inkeer in zich zelven van noode. Zonder bekommering om iets daar buiten, welt alles bij hem op uit eene natuurlijke bezieling, eenvoudig en waar; nooit p o s e e r t hij.

Dat zijn trekken die alleen uit het karakter voortkomen, en die, voorwaarden van een verheven en blijvend kunstwerk, zoowel het talent als den mensch ter eere zijn.

Vaak heeft mij de onvoldoende vereering van Rembrandt door tijdgenoot en nakomeling geërgerd.

Een natie die tegelijkertijd Vondel, Spinoza en Rembrandt bezit, en die zich nauw bewust schijnt zoowel van hunne grootheid, als van hunne strijden....

Daar is iets stuitends.... en iets verhevens in.

Ja, verhevens ook, want laten wij de zaken breed opvatten. Dat volk, en het is noch zijn gebrek, hangt te veel aan het kleine, het ontbeert de bezieling voor wat groot is en miskent wat het gewone te buiten streeft. En toch doet het groote dingen op eene eenvoudige en natuurlijke wijze. En dit is zijn roem.

Laten wij er dus liever trotsch op zijn, dat Rembrandt de eer en den wierook en al die prikkelen heeft kunnen missen, die anderen hebben verheven. Hij heeft daarmede gewonnen in onafhankelijkheid, in eenvoudige grootheid, in echte natuurlijkheid, en hij heeft ons het bewijs gegeven, hoezeer waarheid, oprechtheid, eenvoud en de minachting van der menschen achterklap, van de ijdele glorie en de toejuichingen der menigte, mensch en kunstenaar adelen. Hij heeft ons een voorbeeld te meer nagelaten van de toewijding van groote en edele geesten, die leven voor wat de menschheid schoons en verhevens bezit.

C. V O S M A E R.

## Naschrift.

De uitbreiding aan sommige levensschetsen gegeven, heeft het opnemen van die van Rembrandt van Rijn en Jan en Andries Both, wier namen ook in het eerste plan waren begrepen, verhinderd.

De volgende aanteekeningen dienen ter aanvulling en verbetering:

### Ostade.

Het gegeven portret gelijkt te weinig op het door hem zelven geteekende (in de coll. van den heer v.d. Willigen), om het met zekerheid voor het zijne te doen doorgaan. Het is genomen naar de schilderij in den Louvre, waarin men het gezin der Ostades heeft meenen te herkennen, doch waarschijnlijk ten onrechte. Wat den naam v a n O s t a d e aangaat, het is opmerkelijk dat bij den naam des vaders van de twee schilders wordt gevoegd: van Eindhoven, d.i. van daar gekomen. De familie kan dus van die streek afkomstig zijn en vond, wel mogelijk, haar oorsprong en naam in het gehucht O s t a d e , in de Meyerij van 's Hertogenbosch. Het begrafenisbriefje van A. v. Ostade, is in 1867 in de coll. de Kat verkocht voor *f* 19. - aan Clément. Het luidde aldus: 'Tegens Woensdag sijnde den tweeden May, Na den middagh ten twee uren precies word UL. ten begraeffenisse gebeden met Adriaen van Ostade in de Nieuwe Kruysstraet, als Vriendt in Huys te komen, met de lange mantel.
GROOTE KERK.'

De heer v.d. Willigen heeft weder een deeltje ter perse, met een schat van aanteekeningen, waaronder ook eenige over de Ostades, deels reeds opgenomen in onze 1e aflev., deels nieuw en die bevestigende en uitbreidende.

### Rubens.

Op bladz. 8 staat '35 000 pond sterling' (een nul te veel als drukfout), als prijs van Rubens' S t r o o h o e d j e door Sir Robert Peel betaald. In de Navorscher van Juli 1868 heeft de heer Kramm medegedeeld dat dit stuk op de verkooping van H.J. Stier d'Aaertselaer te Antwerpen in 1822 is verkocht voor *f* 32.700 aan Smith en Nieuwenhuis, en dat Sir Robert Peel het kort daarna van dezen kocht voor *f* 48.000.

### W. van de Velde.

Bladz. 5, van boven. Niet alleen met de pen en op doek voerde de oude W. v.d. Velde zijne scheepsvoorstellingen uit. Vele heeft hij ook op paneel en met het penseel behandeld, doch beiden in den zelfden trant, met omtrekken en artseeringen, in 't grauw en meer als teekeningen dan als schilderijen.

## Brueghel.

De heer Alfr. Michiels heeft, na het verschijnen van onze 6e aflevering, nieuwe feiten aangaande de schilders van dezen naam aan het licht gebracht. Ofschoon men algemeen hun naam Breughel schrijft, teekenden de leden van dat geslacht Brueghel of Bruegel.

Pieter, bijgenaamd de Boeren Brueghel, werd, zoo als thans door den heer Michiels wordt opgegeven, geboren in 1510 en stierf in 1569.

Zijn oudste zoon, ook Pieter genoemd en de Helsche bijgenaamd, moet tusschen 1564 en 1567 geboren zijn; hij werd in 1585 als meesterszoon in 't gilde te Antwerpen aangenomen. Een zoon van dezen heet weder Pieter, geb. 1589.

De tweede zoon van Pieter, den Boeren Brueghel, heette Jan, bijgenaamd de Fluweelen. Deze had een zoon, die ook Jan genoemd en ook de Fluweelen bijgenaamd werd: vandaar menige verwarring. Deze laatste werd in 1568, een jaar voor zijns vaders dood geboren. Uit het huwelijk van dezen Jan, die in 1625 overleed, werd in 1601 weder een Jan (de 3e) geboren, die hetzelfde genre als zijn vader beoefende en in dezelfde manier schilderde.

Bij de beschouwing van hunne werken, wordt het dus noodig op deze nieuwe feiten acht te geven en hunne stukken zoo veel mogelijk te onderscheiden.

C.V.

Gedrukt bij Gebr. van Asperen van der Velde, te Haarlem.